

Illán Holgado García



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# *Sant'Ivo alla Sapienza: un trayecto de lo simbólico*





# Índice de contenidos

Cuestiones preliminares	5
Breve aproximación al nacimiento de la Roma barroca	5
Propósitos y voluntades del escrito	6
Metodología y sistemas aplicados	7
 Francesco Borromini: un genio arquitecto barroco	 11
Orígenes, formación y asentamiento en Roma	11
Carrera artística de Borromini	12
Perfil psicológico del arquitecto	15
La arquitectura de Borromini	18
 Sant'Ivo alla Sapienza	 21
Cuestiones históricas	21
- Antecedentes: el complejo cinquecentesco de la Sapienza	
- El encargo de St. Ivo	
- Proceso constructivo	
Análisis de la obra	25
- La planta: los diseños de Borromini	
- Alzado e interior del edificio	
- Exterior: la cúpula, la linterna y la espiral	
El lenguaje simbólico de St. Ivo	31
- La planta	
- Decoración	
- La espiral	
 Conclusiones	 56
 Bibliografía	 60
 Anexo de ilustraciones	 64

*“Initium Sapientiae Timor Domini”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Traducida como “La sabiduría es el temor del señor”, esta es la frase que corona el altar mayor de S. Ivo.

# Cuestiones preliminares

## Breve aproximación al nacimiento de la Roma barroca

El florecimiento que vivió Roma durante el siglo XVII, estimulado por los avances de la centuria anterior, le sirvió para despertar del gran letargo en el que se había sumido durante la Edad Media. La Contrarreforma devolvió a la *città eterna* su rol predominante en la cultura de occidente. El papado quería asegurar su continuidad en el mundo, y esta vez más que nunca, después de las disidencias con los emergentes protestantes. De ahí que, inevitablemente, se concentraran muchas de las fuerzas en San Pedro, la cuna del catolicismo y el cristianismo imperante. Si había una manera de mostrar la vigencia de la iglesia católica era mediante el fortalecimiento de su imagen, engrandeciendo y haciendo visible su núcleo.

A pesar de que las obras empezaran ya en el siglo XV con Sixto IV, durante los dos siglos sucesivos se puso un ahínco desorbitado por dotar a San Pedro del poder y la magnificencia que se creía se merecía. La Contrarreforma, al mismo tiempo, vislumbró la necesidad de buscar nuevas fórmulas en el mundo del arte. El arte, entendido como un vehículo de expresión y de doctrina, tenía que presentarse claro, potente e intenso en su mensaje, pues no bastaba solamente en dotar a San Pedro de un esplendor didáctico, sino que cabía extender ese supuesto por toda Europa.

En el campo de la arquitectura, Roma vio nacer un nuevo estilo que se adaptaba perfectamente a las premisas establecidas de los postulados contrarreformistas de la época. Ya en el siglo XVI, la ciudad hospedó a grandes arquitectos, como Vignola, Giacomo della Porta o el mismo Michelangelo. La actividad de estos artistas fue constante, dirigiendo grandes construcciones que se convirtieron en la referencia de las obras inmediatamente posteriores. Wölfflin, quien elabora un magnífico discurso que versa sobre la transición del Renacimiento al Barroco en la arquitectura romana, considera sensatamente que, si hay algo por lo que destaca dicha arquitectura en el Barroco, es por su magnificencia y su severidad.<sup>2</sup> La grandilocuencia de las fachadas, el esplendor de los interiores, la grandiosidad de las naves y las cúpulas. Todo se mueve en torno al leitmotiv de la grandeza, material en primer lugar, desembocando en espiritual, en segundo lugar.

Todo esto, perfectamente orquestado en aras de una irrevocable presencia de la fe cristiana, es lo que desencadena el surgimiento del Barroco. Entrado el siglo XVII como tal, los maestros mencionados son tenidos en cuenta. La planta de Vignola para Il Gesù se convierte en prototípica para cualquier iglesia barroca: una sola nave, de enormes dimensiones, flanqueada por capillas a lado y lado, separadas al mismo tiempo por potentes pilares. La fachada de la misma, respondiendo, sin embargo, a un diseño de Giacomo della Porta, también será un paradigma que veremos constantemente parafraseado, viéndose en notas iglesias como Sant'Andrea della Valle o Santa Susanna.

Las bases están implantadas, y al mismo tiempo crean un terreno óptimo para una expresión más libre por parte del arquitecto. En general, el Barroco se considera como una ruptura con la ortodoxia y a las reglas. Durante mucho tiempo, análogamente al Gótico, el Barroco fue despreciado, precisamente, por su alejamiento de los cánones clásicos. De ahí que algo barroco hoy en día pueda ser entendido como algo complicado, enmarañado e

---

<sup>2</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 2009.

incluso extravagante. La ruptura de esos patrones no la podemos considerar como cierta; en todo caso, debemos aclarar y decir que se toman un tanto más a la ligera. Pero esa ligereza no indica desprecio o alejamiento, sino más bien reinterpretación y nuevas soluciones; los órdenes clásicos se mantienen, y no solo eso, sino que se muestran todavía con más potencia; se buscan estructuras “poco habituales”, pero muchas derivadas de la Antigüedad; y, al fin y al cabo, este fenómeno nace y se desarrolla en Roma, y sus restos clásicos no pasan desapercibidos en absoluto para nadie. Tal vez el carácter orgánico, regular y amable de las formas del Renacimiento quedara desplazado, pero el Barroco es, sin duda alguna, una respuesta más que adecuada a las exigencias de la iglesia del momento.

Esta aversión por las artes del siglo XVII es un tanto injustificada, y más cuando el motivo a alegar es la falta de rectitud ante lo clásico. Bernini, a pesar de ser un artista rompedor, no dejó de ser un seguidor de los parámetros clásicos, y su arquitectura, mucho más contenida y sobria que su escultura, lo demuestra. Sin embargo, la Roma del Barroco contó con la presencia de individuos que, a pesar de ser conocedores de la regla –y los documentos y sus obras, aunque no lo pueda parecer, lo constatan–, supieron desafiarla, jugando de un modo brillante con las formas, las estructuras, la luz y con todo lo que tenían a su disposición para hacer de su obra algo único y al mismo tiempo perfectamente integrado con todo lo que había a su alrededor.

Uno de los casos paradigmáticos lo representa Francesco Borromini. La arquitectura de este genio era para muchos inaceptable y bizarra, pues según ellos no mostraba ningún respeto por la tradición. Probablemente no supieron ver más allá, y jamás se dieron cuenta de que, ante la extravagante apariencia de las obras de Borromini, se esconde una meticulosidad matemática y un conocimiento práctico, rotundo, del mundo clásico. Gracias a la sabia combinación de la cultura vigente del momento con el genio de un melancólico artista, hoy podemos disponer de obras como Sant’Ivo alla Sapienza, la obra tal vez más representativa del arquitecto, y la que en este escrito nos comprometemos a estudiar.

## Propósitos y voluntades del ensayo

Como se ha mencionado en última instancia del punto anterior, el quid de la cuestión de este ensayo reside en S. Ivo. El escrito carece de ambiciosas pretensiones. En ningún momento se pretende arrojar luz fresca y renovada sobre determinados aspectos relativos a la obra; más bien, el objetivo final es dejar clara cuál es la situación actual por lo que respecta al estudio de Sant’Ivo alla Sapienza, la obra cúspide de Francesco Borromini. Son muchos los autores que decididamente se han enfrentado al tremendo coloso de la arquitectura que es S. Ivo. Y su colosalismo no hace referencia a sus dimensiones, más bien reducidas, sino al alambicado reto que supone cualquier intento de estudio de la iglesia.

Harto sabido es el extraordinario dominio que tenía Borromini de la arquitectura: al fin y al cabo, nos hallamos aquí para atestiguarlo una vez más. Para él, su disciplina estaba íntegramente basada en la geometría, y probablemente S. Ivo sea el caso en el que la aplicación de esta rama de la matemática se manifieste de un modo más destacado, riguroso e inalcanzable. Tuvo competidores natos, como el maestro Bernini y el polivalente Cortona, pero la arquitectura de Borromini siempre ha despertado un interés de lo más singular. Esto ha llevado, consecuentemente, a numerosas aportaciones por parte de los autores, no solo por lo que respecta a S. Ivo, sino a todo el catálogo del artista.

De este modo, se plantea aquí una tipología particular: un estado de la cuestión. El cometido principal es pues proporcionar al lector un estructurado estudio acerca de los estudios elaborados sobre S. Ivo. No obstante, debido a la extensión documental y la amplitud de temas tratados, nuestro interés se centrará en un aspecto en particular, el que tal vez haya suscitado más teorías y trabajos, que es la simbología y las lecturas iconológicas que despierta el conjunto. El estudio parte y se basa, fundamentalmente, en todo el seguido de fuentes documentales, de diversa índole, que previamente ya se han dedicado al tratamiento de la iglesia. Las labores de investigación sobre esta obra, así como cualquier otra, han ido evolucionando con los años, naciendo de manera paulatina más aportaciones por parte de la historiografía del arte. Así pues, tenemos a destacados como Anthony Blunt, Paolo Portoghesi o Giulio Carlo Argan, quienes a día de hoy continúan siendo autores de referencia en la materia que nos interesa.

No obstante, a pesar de ser los “clásicos”, muchas de sus aportaciones, con ciertos años a la espalda desde sus respectivas fechas de publicación, se ven precisamente por este último aspecto mencionado, obsoletas o, más bien, superadas por otras obras gestadas posteriormente. Esto genera un corpus diversificado de la obra, que sin lugar a dudas la enriquece debido a la amplia variedad de contribuciones, pero al mismo tiempo dificultan la comprensión del conjunto. Cabe, por lo tanto, reagrupar todos los estudios que estén a nuestro alcance con el fin de ofrecerlos aquí, de un modo contrastado y filtrado, presentando un trayecto dentro del universo simbólico de S. Ivo

Ya se ha mencionado la complejidad que supone adentrarse en S. Ivo y en definitiva en la arquitectura de Borromini. Precisamente, es esta notable dificultad lo que hace de obras como S. Ivo un reto para valientes. La valentía no es precisamente uno de mis fuertes, pero sí lo es la curiosidad. La mera existencia de estructuras tan excelentes como la iglesia en cuestión y, todo sea dicho, cada una de las obras de Borromini, es aliciente suficiente para despertar mi insaciable interés por abordarlas y conocerlas.

Tras descubrir esta joya hace apenas un año, disfrutando de una estancia académica en la ciudad de Roma, puse al fin los pies en el suelo y me percaté del camino que quería seguir: el estudio del Barroco, sus maestros y sus obras también maestras, o parafraseando a los italianos, los “capolavori”. Pocas veces había sentido antes tal “flechazo” al admirar una obra; lo que S. Ivo consiguió conmigo fue algo de lo que estaré eternamente agradecido. Es, ante todo, una cuestión personal la que me trajo a escribir estas líneas. Como he comentado algo más arriba, no es mi propósito ampliar el corpus acerca de S. Ivo. Este es, en todo caso, un primer estadio, necesario y fundamental para su posterior estudio, en el que humildemente me gustaría adentrarme ya en ocasión futura.

## Metodología y sistemas aplicados

Con toda probabilidad, aquello que cabe manifestar con claridad es el procedimiento que se sigue a la hora de elaborar este escrito, así como su estructura. S. Ivo es el verdadero quid de la cuestión, el verdadero objeto de estudio, pero para ello es preciso primero dedicar algunas páginas al artífice del edificio. S. Ivo no se explica sin Borromini, del mismo modo que es tarea complicada hablar de Borromini sin mencionar S. Ivo. Es una obra indeleblemente ligada a su arquitecto, en la que se manifiesta el universo técnico y fantástico de un auténtico genio del barroco.

Por ello, estructuralmente, el escrito se divide en dos apartados: el primero, de cierto carácter introductorio, consiste en ofrecer una aproximación de la figura de Francesco Borromini y su arquitectura; el segundo, el grueso del trabajo, versa exclusivamente sobre S. Ivo alla Sapienza, y especialmente, sobre sus lecturas simbólicas. Una vez elaborada y asimilada la primera parte, se puede proceder con la que le sucede. No obstante, el modo en el que se abordan las dos cuestiones es notablemente diferente, respondiendo al propósito del presente escrito.

Entender al arquitecto cuando queremos comprender una de sus obras más complejas se convierte en tarea primera y primordial. Para ello, sin embargo, nos basaremos en las fuentes fundamentales. Tratar de abarcar todas las publicaciones y documentos relativos al arquitecto sería una tarea harto compleja y, en cierto sentido, un tanto innecesaria, si atendemos a la finalidad del trabajo. No se busca recopilar todas las fuentes habidas y por haber, sino aquellas que, a día de hoy, ofrezcan con claridad aquellos aspectos que nos interesan sobre la biografía y obra de Borromini.

Por ello, en primera instancia, cabe centrarse en las biografías que autores de la época recogieron, como el ya conocido –y coetáneo al arquitecto– Baldinucci, o los posteriores Pascoli y Passeri. Afortunadamente, conservamos dichas publicaciones, las tres del siglo XVIII, que nos ofrecen información de primera mano. Al mismo tiempo, haremos referencia a un documento singular, el Códice Magliabechiano, hoy en la Biblioteca Nacional de Florencia, que contiene una discutida biografía, también de Borromini, y al *Opus Architectonicum*, su obra escrita con ayuda de Virgilio Spada.

Estos seis documentos, utilizados por los autores posteriores, nos serán fundamentales para la construcción biográfica del artista. Partiendo de esa base, ampliaremos el discurso con aquellas aportaciones más destacadas que la historiografía del arte ha ido ofreciendo ulteriormente, siempre con el fin de plasmar el asunto con claridad y cohesión. Cualquier cuestión relativa al arquitecto que a día de hoy aún permanezca en el aire o bien suponga un estudio de mayor profundidad, será tratada mínimamente y, en todo caso, relegada a las notas a pie de página. No se quiere limitar la dosis de información, sino más bien canalizarla de forma sintética y dar a entender, cuando se requiera, que de manera puntual algunos aspectos pueden salirse del planteamiento principal del trabajo, y que por ende se emprenderán superficialmente.

Si hablamos de la obra, la rigurosidad y el planteamiento son diferentes en relación al apartado primero. El objetivo de este trabajo es, como se ha reiterado, llevar a cabo un acercamiento a la obra en cuestión y centrando nuestra atención en las cuestiones de carácter simbólico. No se trata de un trabajo de investigación, sino más bien de su antesala: la disposición de todas las fuentes para su ulterior análisis. S. Ivo no es precisamente una obra sencilla, y las publicaciones que ha suscitado no son por ello pocas, por lo que la citación de todas estas fuentes será más que abundante.

Nuestro verdadero interés se halla en un punto en particular de la obra, que como se ha comentado, son sus cuestiones simbólicas. Tratar de estudiar todas las perspectivas bajo las que se ha abordado S. Ivo es una tarea sugerente, pero en nuestras circunstancias, en las que el tiempo y la disponibilidad de las fuentes son aspectos limitados, nos vemos, por desgracia, obligados a acotar. Por ello, nuestro proceder respecto a la obra cuenta con una estructura, explicitada en el índice, que se ha creído conveniente a fin de facilitar el exhaustivo estudio de la vertiente simbólica, pero también de otros puntos que, además de ayudar en su comprensión, permiten darnos una visión mucho más amplia y orgánica de todo el conjunto.



Nuestro trabajo parte de una amplia búsqueda bibliográfica que abarca la mayor extensión posible por lo que respecta a las materias simbólicas del edificio. La información extraída de las fuentes será valorada, contrastada y transcrita, pero el fin último es lograr extraer de aquí un discurso claro y coherente que ponga de manifiesto los estudios que se han elaborado sobre este aspecto y en qué estado se encuentra, como parte de su consideración general al mismo tiempo. Es, por lo tanto, una exposición bibliográfica comentada y razonada, sin llegar, no obstante, al profundo análisis de la cuestión ni a la resolución de hipótesis, lo que nos adentraría en una verdadera investigación.

La disposición y comentario de las fuentes empleadas en dicho punto atenderá a una estructura cronológica, de tal manera que se tratarán en primer lugar los escritos más vetustos para acabar con los más recientes. Siguiendo este procedimiento se podrá vislumbrar la evolución en el estudio de cada uno de los puntos tratados, así como las nuevas ideas que poco a poco fueron aportando los diversos autores. Se trata, pues, de una concatenación lógica que en todo momento busca como propósito poner sobre la mesa datos e información del modo más esclarecedor posible.

Por otro lado, antes de adentrarnos en la cuestión fundamental, trataremos varios aspectos importantes que se creen necesarios para el paso final. En primer lugar, nos ocuparemos de las cuestiones históricas que envuelven a S. Ivo, tanto por sus precedentes como por el encargo y su posterior desarrollo constructivo. En segundo lugar, dedicaremos un apartado al tratamiento de la iglesia en un sentido material y formal, haciendo mención a la planta y su proceso de concepción, a la resolución del interior y el exterior. El prisma contextual por un lado, y el formal por otro, son sin duda los que pueden ponernos en antecedentes ante la complejidad de la cuestión simbólica que se desarrollará a posteriori.

Estos dos puntos que le preceden, que tienen como fin, ante todo, establecer un marco teórico sobre el que trabajar, no serán tratados del mismo modo que el central. La exhaustividad bibliográfica no será presente, se optará por recurrir a las fuentes primordiales para presentar claramente los temas propuestos. Evidentemente, son temas que por sí mismos se valdrían como estados de la cuestión propiamente dichos, pero en nuestro caso, no toman un rol secundario, pero sí contextual, y eso en cierto modo los relega a un puesto de menor importancia.

Las fuentes de las que nos vamos a servir son de índole diversa, pero se basan, fundamentalmente, en libros y artículos. Ya en los siglos XVII y XVIII, encontramos publicaciones, escritos y otras fuentes diversas que, de algún modo u otro, pueden relacionarse en un sentido simbólico con S. Ivo. El siglo XIX se halló un tanto más apagado, menos interesado en cuanto al estudio de la arquitectura borrominesca se refiere, debido a su difícil consideración general y al constante desprestigio del artista, pero también podemos rescatar alguna aportación interesante para nuestro supuesto. Cabrá esperar al siglo XX a que la historia del arte dé rienda suelta a los estudios de la obra del arquitecto, especialmente a partir de 1967, fecha del tercer centenario de su muerte, que suscitó, entre otros, muchas aportaciones al campo de la simbología y la iconología presentes en S. Ivo.

Pocos autores se han mostrado reacios a dar la suya en cuanto a S. Ivo, pues despierta un interés mágico tan grande que es inevitable no dedicarle unas líneas. Hoy en día contamos con artículos de gran relevancia, auténticas publicaciones de referencia en el campo que nos comprometemos a tratar. No obstante, podemos encontrar comentarios de cierto carácter marginal en otras obras y documentos, que a pesar de no tener el mismo rigor académico y científico sí que deben ser considerados y contrastados con el resto de la

bibliografía. Todo comentario, opinión y mención a St. Ivo y su simbología son fundamentales para construir una idea sólida del tema, aunque sean destinados a ser descartados.

Como no podría ser de otro modo, los diseños de Borromini son piezas fundamentales de este rompecabezas. Su consulta directa en centros como la Albertina en Viena o el Archivio di Stato di Roma, como puede comprenderse, es bajo nuestras posibilidades tarea muy complicada. Pero debemos agradecer a la historiografía del arte por la edición y difusión de muchos de estos dibujos. En ellos vemos la evolución del proyecto, sus diferentes fases y constantes modificaciones, además de anotaciones de suma importancia. No solo son importantes para ilustrar nuestro discurso, sino que son fuentes de consulta propiamente dichas ricas en información, por lo que nos serviremos de ellas en gran medida.

Antes de dar por terminado el escrito, se dedicará un espacio a la elaboración de conclusiones. En este apartado, de suma importancia, no se pretende resumir lo dicho en este trabajo ni nada similar, pues tendríamos que hablar, prácticamente, de fuentes y documentos en lugar de contenidos propiamente dichos. Lo que se plasmará es, en mayor medida, las ideas generales que se desprenden de los estudios realizados sobre S. Ivo, estudios que habremos comentado a lo largo del trabajo. Se dejará constancia de las líneas habituales de investigación que la historiografía del arte ha seguido con el tiempo sobre las cuestiones simbólicas de la obra.

A partir de aquí, como corolario, comentaremos aquellos posibles discursos que se revelan y que pueden suponer, a día de hoy, un filón interesante sobre el que seguir investigando. Veremos, por ende, una síntesis de la situación más que del contenido. También se reservará espacio para cuestiones personales derivadas directamente del estudio de la obra. El escrito vendrá cerrado por un punto dedicado a la bibliografía, de vital importancia en un trabajo de estas características, y anexos, donde se adjuntará información complementaria.

## Francesco Borromini: un genio arquitecto barroco

Los primeros datos recogidos sobre Borromini (Fig.1) en un sentido biográfico corren a cuenta de algunos autores contemporáneos al arquitecto. No obstante, la exactitud de sus biografías no es total, se pueden apreciar algunas diferencias entre ellas. Contamos con tres escritos fundamentales, el de Filippo Baldinucci, el de Giambattista Passeri y el de Lione Pascoli, siendo el del primero el más aceptado por la historiografía del arte, sin desmerecer, por supuesto, a los otros dos. Por otro lado, conservamos otra biografía del arquitecto recogida en el Códice Magliabechiano, hoy en día en la Biblioteca Nacional de Florencia. La autoría de dicho texto es un aspecto bastante discutido, pero generalmente se acepta que derive de la mano de Bernardo Borromini, el sobrino del arquitecto, que habría elaborado a petición de Baldinucci, para este posteriormente elaborar la suya.

Al mismo tiempo, la historiografía del arte, a partir de estos escritos y sus propias investigaciones, ha ampliado y enriquecido la biografía de Borromini, reparando algunas cuestiones sugeridas por los primeros biógrafos y complementando todo el grueso de la información. Por ello, hoy disponemos de una biografía del arquitecto mucho más completa, con muchos aspectos resueltos, a pesar de que otros permanezcan inexorablemente irresueltos. Con tal de ofrecer una clara idea de la vida de Borromini es preciso tanto atender a los primeros escritos como los que han surgido con los años a partir del estudio del artista.

### Orígenes, formación y asentamiento en Roma

Francesco Castello –más tarde conocido como Borromino o Borromini<sup>3</sup>- nace el 25 de septiembre de 1599 en Bissone, municipio perteneciente a la Diócesis de Como y bañado por el lago de Lugano, en el norte de Italia. Era hijo de Anastasia Garovo y Domenico Castello Borromino, quien desempeñó el papel de arquitecto al servicio de la familia Visconti. Siendo un joven muchacho, se trasladó a Milán, según Baldinucci<sup>4</sup> y Pascoli<sup>5</sup> a la edad de 9 años; según Passeri<sup>6</sup>, a la de 15. Su traslado fue motivado por el padre, a fin de que el hijo se instruyera en el arte de picar y tallar piedra y mármol, el oficio familiar. En la capital lombarda, Castello pudo ver, como dice Blunt, la actividad

---

<sup>3</sup> El motivo del cambio de apellido por parte del arquitecto ha generado verdaderos quebraderos de cabeza a la historiografía. Que se autodenomine Borromini una vez instalado en Roma parece ser aceptado en líneas generales, pues los documentos relativos al arquitecto figuran ya bajo ese apellido, como aseguran las fuentes. Bajo este supuesto, Wittkower cree que el apellido de Borromini habría sido escogido por su tono pegadizo, con fin de hacerse notar, además del tándem sonoro que formarían Borromini-Bernini. Blunt, sin embargo, considera un tanto exagerada la hipótesis del alemán, sugiriendo que tal sobrenombre podría derivar del linaje materno, además de ser una posible alusión a San Carlos Borromeo, quien fue canonizado en 1610 en la ciudad de Milán, donde por aquel entonces se encontraba Borromini. Ver: WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 175; BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini*. Madrid: Alianza Forma, 2005, p. 15.

<sup>4</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori del disegno: da Cimabue in Qua: Volume Quinto*. Firenze: V. Batelli e Compagni, 1847, p. 132.

<sup>5</sup> PASCOLI, Lione. *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma: Antonio de' Roffi, 1730, p. 299.

<sup>6</sup> PASSERI, Giambattista. *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma. Morti dal 1641 fino al 1673*. Roma: Gregorio Settari Librajolo al Corso, 1772, p. 383.

constructiva que se estaba llevando a cabo en el momento, destacando las obras de Francesco Maria Richino y Pellegrino Tibaldi, además de la cantera de la catedral, lo que de algún modo habría supuesto una influencia para su posterior obra.<sup>7</sup>

Francesco se traslada a Roma, nuevamente según Blunt, en el año 1619, a estudiar directamente la Antigüedad, acompañado de otros jóvenes con los que se había formado.<sup>8</sup> Como aseguran todas las fuentes, se instala en las inmediaciones de San Giovanni dei Fiorentini, alojándose en la pensión de Leone Garovo, quien también le consigue trabajo en la fábrica de San Pedro. Castello, quien ya se había formado en el trabajo del mármol, ingresa a las órdenes de Carlo Maderno, paisano y pariente suyo, que por aquel entonces dirigía los trabajos en San Pedro. Su tarea en San Pedro, al principio, se basa sobre todo en la talla de algunos ornamentos, como el querubín de la Porta Santa, dedicando sus descansos y ratos libres a elaborar sus propios diseños.

Hibbard, quien ha elaborado un fantástico estudio monográfico sobre Maderno, dedica algunas líneas a su relación con su discípulo. Por lo visto, Borromini tardó más bien poco en ganarse la confianza de su maestro, recibiendo la tarea de elaborar muchos de los diseños, no solo de San Pedro, sino de otras obras, como Sant' Ignazio, Sant' Andrea della Valle y el Palazzo Barberini.<sup>9</sup> Maderno vivía sus últimos años de vida, poniendo en manos de Borromini las obras del Palazzo Barberini, trazando la mayoría de los diseños preliminares. La tragedia vino en 1629, cuando Carlo Maderno falleció y Urbano VIII designó a Gianlorenzo Bernini como su sustituto, a cargo de la fábrica de San Pedro y las obras del Palazzo Barberini, además de otras obras marginales. Borromini, quien probablemente esperaba suplantarlo a su maestro, pasó a estar a las órdenes de Bernini, con quien casualmente compartía edad.

Ya en 1624 tomaron contacto, cuando a Bernini le fue asignado el Baldaquín, estando ya Borromini a su disposición. Las competencias que ostentó por aquel entonces no se vieron mutadas, pero sí sus reconocimientos por parte de su nuevo mentor. Además, Bernini no solo tomó el relevo de Maderno, sino que para más inri criticó parte de las obras de su predecesor. Toda esta suma de factores, junto con la dirección ciertamente tiránica que ejercía en su taller es, como señala Hibbard, lo que inevitablemente provocó el distanciamiento y enemistad de los dos artistas.<sup>10</sup> Bernini tardaría poco en consagrarse, no solo como arquitecto, sino como el artista oficial del papado de Urbano VIII y de los pontífices sucesivos. Borromini, exceptuando los encargos de la Sapienza y las reformas de San Giovanni in Laterano, durante el dominio de Inocencio X, se dedicó a lo largo de su vida a obras menores, quedando a la sombra de su némesis.

## Carrera artística de Borromini

Una vez desvinculado de su enemigo Bernini, Francesco Borromini empezó a recibir sus primeros encargos como arquitecto independiente. A pesar de haber recibido por parte de Urbano VIII el título de arquitecto oficial de La Sapienza, tal y como constata

---

<sup>7</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 16-17.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>9</sup> HIBBARD, Howard. *Carlo Maderno*. Milano: Electa, 2001, p. 91, 101-103, 336.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 105.

Pascoli,<sup>11</sup> el primer gran encargo derivó de parte de la humilde orden española de los Trinitarios Descalzos, para los que erigió San Carlo alle Quattro Fontane, a pocos pasos del Palazzo Barberini, en 1634. Borromini supo gestionar a la perfección un solar de lo más irregular, integrando un monasterio con su respectivos claustro e iglesia con suma maestría. Con esta obra, Borromini mostraba su lenguaje y su inasible habilidad como arquitecto, empezando a ganarse sus primeros detractores. La fachada, sin embargo, la ejecutaría años más tarde, durante la década de los 60.

Como aseguran las fuentes, el siguiente proyecto del arquitecto fue el del Oratorio de los Filipineses en 1637, anexo a la iglesia de la misma orden, Santa Maria in Vallicella. A pesar de mostrar un diseño más contenido, la fachada ondulante y los motivos ornamentales muestran claramente el estilo de Borromini. Durante esta época, según señala Wittkower, el arquitecto redactó su *Opus Architectonicum*, concretamente en 1648, acompañado de numerosas ilustraciones de los diferentes espacios y detalles del oratorio.<sup>12</sup> El legado escrito en cuestión lo realizó junto a Virgilio Spada, y estaba dedicado al Marqués de Castel Rodrigo, un auténtico admirador de su arquitectura. No obstante, no vería la luz hasta 1725.

Tras la muerte de Urbano VIII, el papa Pamphili Inocencio X tomó su relevo. Como asesor en artes contó con Virgilio Spada, quien recomendaría a Borromini como arquitecto después de haber contactado y establecido una relación con él. Por primera vez en la carrera de Borromini, este se convertiría en el arquitecto oficial de la sede pontificia, desbancando a Bernini, quien quedaría relegado a un segundo lugar dedicándose sobre todo a la escultura. La primera labor de magnitud que recibiría por parte del papa fue la gran reforma de San Giovanni in Laterano, en 1647, para la celebración del Año Santo, en 1650. Como bien documenta Baldinucci, Borromini supo superar habilidosamente el reto, lo que le valió una gran recompensa económica y el nombramiento en 1652, directamente por el papa, de caballero y miembro del Hábito de Cristo, recibiendo la cruz correspondiente que durante mucho tiempo lució colgada al cuello.<sup>13</sup>

Con una carrera en pleno auge, recibió otro encargo notable el año 1653, el del acabamiento de la basílica de Santa Agnese in Piazza Navona, sustituyendo a Girolamo Rainaldi, quien por aquel entonces era el arquitecto y director de la fábrica de la iglesia en cuestión. La huella del arquitecto se percibe perfectamente en la fachada, pero lo cierto es que poco más pudo aportar de su propia mano, puesto que en 1657 fue destituido de su cargo por parte del Cardenal Imperiali por una serie de controversias con el papado al morir Inocencio X, tal y como atestigua Wittkower.<sup>14</sup> No obstante, antes de esta problemática, Borromini fue nombrado arquitecto del Collegio di Propaganda Fide, sustituyendo a su rival Bernini, lo que para él suponía un avance enorme. Su tarea consistió, fundamentalmente, en la finalización de la capilla y la resolución de la fachada lateral, en la que posiblemente se advierte la mayor severidad arquitectónica de todo el catálogo borrominesco.

Con la subida de Alejandro VII al trono pontificio, la presencia en la esfera oficial de Borromini se vio fuertemente menguada, siendo Bernini el que nuevamente tomó el rol del artista predilecto del Papa. Las tareas que le ocuparían de ahora en adelante, hasta la

---

<sup>11</sup> PASCOLI, Lione. *Vite de pittori...* op. Cit., p. 300.

<sup>12</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura en...* op. Cit., p. 191-192.

<sup>13</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori del...* op. Cit., p. 135.

<sup>14</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura en...* op. Cit., p. 178.

fecha de su muerte, serían ante todo proyectos inacabados y otras obras menores, puntuales, y de carácter civil. La obra de mayor calibre que emprende en esta época es S. Ivo, tarea que quedó algo abandonada después de Urbano VIII. Además de la iglesia, el arquitecto se encargó también de la biblioteca, en el nivel superior de las alas laterales del conjunto de La Sapienza previamente organizado por Giacomo della Porta. El complejo de La Sapienza fue uno de los más criticados, incluso por el papa, quien tal vez instado por Bernini la tachó de gótica, como comenta Portoghesi.<sup>15</sup>

Pronto recibiría por parte del Marqués de Buffalo el encargo de Sant'Andrea delle Fratte. La iglesia quedó inacabada, destacando ya Pascoli la planta, la cúpula y ante todo el campanario como elementos genuinos de Borromini.<sup>16</sup> Otra iglesia que resolvió, aunque tal vez menos destacada, es Santa Maria dei Sette Dolori, cerca San Pietro in Montorio, para la duquesa de Latera, como ya el mismo Baldinucci constata en su escrito.<sup>17</sup> Resolvió también el Palazzo Falconieri, a las orillas del Tevere, y obras menores como la arquitectura en perspectiva para los Spada y la capilla para la misma familia en San Girolamo della Carità. Sin embargo, la autoría de esta última obra es un aspecto controvertido, pues se piensa que podría ser obra del mismo Virgilio Spada.

El único encargo significativo que tuvo que atender fuera de Roma y del que los tres biógrafos hacen mención es la capilla de l'Annunziata de Nápoles, para el Cardenal Filomarino. Quitada esta obra, las últimas que atendió al final de su vida fueron de nuevo en Roma. Así, orquestó una capilla en San Giovanni dei Fiorentini, levantó un pequeño templo circular cerca de Porta Latina y trabajó en el Palazzo Carpegna, del que hay que destacar la inusual rampa de caracol y el exuberante arco que la anticipa.

Tras una ávida carrera llena de altibajos, Borromini vivió los últimos momentos de su vida encerrado en su casa. Pascoli es el único en decir que, antes de que eso sucediera, Borromini realizó un corto viaje a la Lombardía, dejándose llevar por la fuerte melancolía que tanto le había agitado a lo largo de su vida.<sup>18</sup> Pero el hecho de que solo sea él quien menciona este viaje nos lleva más bien a descartarlo. Sea como fuere, se retiró de la esfera pública y se sumió en el trazado compulsivo de diseños, de forma incesante. Las fuentes aseguran que, en 1667, el arquitecto cayó enfermo de fiebres, siendo cuidado por su sobrino Bernardo, a quien le tenía en enorme estima. Baldinucci manifiesta la necesidad de Borromini de sentirse activo, dedicándose al diseño, mientras los médicos no hacían más que aconsejarle descansar en cama.<sup>19</sup>

El 1 de agosto de 1667, dominado por la locura, ante la imposibilidad de hacer algo de provecho, Borromini trató de poner fin a la situación “dando di mano ad una spada, che per sua disgrazia teneva in casa”, tal y como dice Passeri,<sup>20</sup> clavándose dicha espada en el pecho y cayendo tendido sobre su cama. Para su suma desgracia, la muerte no le sobrevino hasta pasado un día según Passeri y Baldinucci (2 de agosto de 1667), pasado dos según Pascoli (3 de agosto de 1667). Antes de morir, Borromini prendió fuego a la mayoría de dibujos y diseños que tenía dispersos por su habitación, temeroso a que otro que se los encontrase se los agenciara, usurpando la autoría de Borromini. En el testamento del arquitecto, editado y publicado por Thelen, figura el deseo de Borromini de ser

---

<sup>15</sup> PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini*. Milano: Electa, 1984, p. 18.

<sup>16</sup> PASCOLI, Lione. *Vite de pittori...* op. Cit., p. 302.

<sup>17</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori...* op. Cit., p. 136.

<sup>18</sup> PASCOLI, Lione. *Vite de pittori...* op. Cit., p. 302.

<sup>19</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori...* op. Cit., p. 138.

<sup>20</sup> PASSERI, Giambattista. *Vite de' Pittori...* op. Cit., p. 388.

sepultado junto a su mentor, Carlo Maderno, en San Giovanni dei Fiorentini, además de la distribución de sus bienes, la mayoría de ellos destinados a Bernardo.<sup>21</sup> Su deseo se materializó, encontrándose hoy junto a Maderno.

## Perfil psicológico del arquitecto

El carácter de Francesco Borromini es tal vez uno de los aspectos más fascinantes de su persona, y es que va íntimamente ligado a su carrera como arquitecto. En los puntos anteriores, especialmente a la hora de hablar de su muerte, ya se ha sugerido alguna que otra pincelada sobre su actitud, dominada en últimas instancias por una fuerte y neurótica melancolía. Esta compleja personalidad que manifestó con virulencia al final de su vida fue fruto de todo un proceso psicológico que padeció a lo largo de su existencia. La mayoría de veces, ya desde un origen, su carácter se ha tomado como excusa para justificar la peculiaridad de su obra, como algo inexorablemente genuino de un arquitecto desquiciado. Se le ha tildado de loco, maldito y otros muchos adjetivos que demuestran un gran desconocimiento por lo que respecta al duro trayecto mental por el que Borromini tuvo que pasar.

Los primeros biógrafos, como Baldinucci, no hacen más que incidir precisamente en ese carácter melancólico de Borromini, desplazando la calidad de su obra del punto de mira.<sup>22</sup> La historiografía del arte reciente se ha ocupado de indagar en este aspecto, aportando esclarecedoras causas de su comportamiento que al mismo tiempo pretenden limpiar la imagen tan demonizada de Borromini que tanto ha imperado, injustamente, con los años. Algunos, como Sedlmayr<sup>23</sup>, han sostenido la tesis de que el arquitecto pudiera sufrir esquizofrenia, una idea un tanto incompatible con la complejidad de su arte. Otros, sin embargo, como Wittkower, han hecho profundos estudios en la psicología de Borromini, vislumbrando las posibles causas que le condujeron a sus desbarajustes mentales. En nuestro caso, trataremos de atender esta segunda vía, la que creemos mucho más fundamentada.

Como ya sabemos, después de haber estado al servicio de Maderno, Borromini pasó a disposición de su nuevo maestro, Bernini. Podemos suponer perfectamente que, el simple hecho de no ser Borromini el elegido para ocupar el puesto de su mentor, sería motivo suficiente de malestar para el arquitecto. Si a esto sumamos que el reemplazo es un artista de su misma edad, consagrado en la escultura, y venido de Nápoles, la situación para Borromini se complica aun con más creces. Borromini, como comenta Blunt, era un hombre entregado plenamente al arte de la arquitectura, mostrando grandes inquietudes por el diseño ya en la fábrica de San Pedro; Bernini, por otro lado, se consagró como escultor, mostrando un talento inusitado y un don en las artes que le convertían en el artista oficial modélico.<sup>24</sup> No es extraño que de aquí le naciera a Borromini cierta aversión por Bernini. Wittkower señala que dicha aversión podría incluso derivar de su primer contacto en las

---

<sup>21</sup> THELEN, Heinrich. *Francesco Borromini die handzeichnungen*. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1967, p. 97.

<sup>22</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei Professori...* op. Cit., p. 138.

<sup>23</sup> SEDLMAYR, Hans. *L'Architettura di Borromini*. Milan: Electa, 2002.

<sup>24</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 23-24.

obras del Baldaquín, pues la obra se le encargó a Gianlorenzo cuando Maderno aún era el director de obras de San Pedro.<sup>25</sup>

Se podría esperar que la situación se suavizara, forjándose una buena relación entre ambos genios, pero no fue en absoluto así. Borromini ya debió mostrar una actitud cerrada ante Bernini, lo que ya dificultaría todo tipo de bonanza entre ambos. El nuevo arquitecto oficial no tuvo en cuenta a su ayudante tanto como cabría esperar. Como ya hemos comentado en otro punto, Borromini continuó ejerciendo como diseñador, tomándose ciertas licencias y libertades. Pero Bernini no le recompensaba ni le reconocía sus labores como Francesco esperaba. Sin lugar a dudas, esto fue la gota que colmó el vaso para Borromini, decidiendo romper todo tipo de relación con Bernini, bien fuera afectiva o profesional, emprendiendo su carrera individual. Sí que es cierto que culpar a Bernini por haber sustituido a Maderno carecería de sentido, puesto que la decisión no corría a su cuenta, sino a la de Urbano VIII. Pero sí es cierto que el trato que Gianlorenzo le dio a Borromini cuando el último estuvo a las órdenes del primero no hizo más que agravar el asunto, preparando el terreno para una eterna rivalidad.

Si la distancia entre ambos artistas bastara, Borromini habría podido abandonar toda molestia y por ende enterrar las controversias del pasado. Pero la situación siguió siendo algo complicada para Borromini. Siendo Bernini el arquitecto oficial del Papa y, por consiguiente, de Roma, su rival no gozaría de encargos de tan gran envergadura como lo eran San Pedro o el Palazzo Barberini. Esta problemática es con la que tuvo que lidiar Borromini a lo largo de su vida, dedicándose a encargos menores en la mayoría de ocasiones. Fue solo con Inocencio X, y por recomendación de Virgilio Spada, que Borromini se convirtió en el arquitecto escogido, encargado de reformar nada más que San Giovanni in Laterano, la única basílica de la ciudad que podría competir con San Pedro. Sabemos que tal empresa le supuso grandes recompensas, tanto económicas como titulares, lo que devolvía la fe a Borromini.

Durante la década de los 50, Santa Agnese ocupó también a Borromini por petición de Inocencio X, hasta la fatídica fecha de 1657, en la que el Cardenal Imperiali le destituye una vez muerto el Papa Pamphili. Con el nuevo Papa Chigi, Alejandro VII, Bernini recupera su puesto, y Borromini abandona toda obra y encargo oficial. Gianlorenzo retoma las obras en San Pedro, interviniendo en la fachada de Maderno, lo que no debía de ser de mucho agrado para Borromini. Según Wittkower, este momento supone un nuevo punto de inflexión en su carrera, al verse truncada definitivamente la esperanza de convertirse en el arquitecto que siempre había querido ser.<sup>26</sup> A partir de estas circunstancias, los encargos que recibe Borromini no son tan destacados, derivando de clientes que, como una excepción minoritaria, admiraban su obra, como puede ser Monsignore Carpegna.

A todo esto habría que agregar el desprecio generalizado que se respiraba de su obra, especialmente en los círculos más clasicistas, íntimos seguidores de la tradición carracesca seguida por Bernini que, como dice Argan, veían la arquitectura de Borromini completamente fuera de lugar.<sup>27</sup> Amigos suyos, como Fioravante Martinelli, con quien estableció una más que férrea relación, insistían constantemente con sus escritos en el gran

---

<sup>25</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura...* op. Cit., p. 175.

<sup>26</sup> *Ibídem*, p. 180.

<sup>27</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Borromini*. Roma: Biblioteca Moderna Mondadori, 1952, p. 16.



valor de la obra borrominesca y el inigualable “ingegno” del arquitecto.<sup>28</sup> A pesar de los esfuerzos de Martinelli y los círculos íntimos de Borromini, las diatribas por parte del sector más crítico se alzaban siempre vencedoras. Era una situación de lo más difícil, que probablemente alterase su salud mental más de lo debido.<sup>29</sup>

Borromini, al final de su vida, se sumió en un desasosiego incesante. Las fiebres le arrebataron la posibilidad física de trabajar en sus proyectos, pero no su voluntad. De ahí que, como todas las fuentes parecen apuntar, pasara horas y horas elaborando diseños de obras que nunca se verían materializadas. Los médicos y su sobrino Bernardo le instaban a descansar en cama, pero se negaba a relegar sus últimos días a la inactividad. Esa cruda situación fue, sin lugar a dudas, el gran detonante mental del arquitecto. Sabía que jamás podría volver a salir de las paredes de su pensión, que nunca alcanzaría ser quien siempre había anhelado vehementemente, que nunca recibiría los proyectos que le fueron arrebatados y con los que tanto había soñado. La vida de Borromini se dirigía a su ocaso, y era algo inevitable. El prender fuego a sus diseños antes de morir, la forma en la que se dio muerte... son claros ejemplos de una inestabilidad mental que con razones de peso se había ido construyendo a lo largo de su vida, culminando en el momento en el que no había vuelta atrás que lo reparara.

Su huella en la Roma del Seicento guardaría un cariz oscuro que perseguiría su memoria durante muchos años. Un trágico desenlace para un artista como Borromini era una baza fantástica para sus grandes opositores; he ahí el falso y sensacionalista mito de un Borromini melancólico y nada más que melancólico. La vida del arquitecto en el Códice Magliabechiano presenta un tono muy favorable a Borromini,<sup>30</sup> lo que ha llevado a Wittkower y a otros autores posteriores a considerar el texto de la mano de su sobrino Bernardo.<sup>31</sup> De ser así, la intención de Bernardo quedaría clara: limpiar la imagen que se estaba creando de su tío e insistir en el gran valor artístico de su obra. Podemos contar con muchos casos análogos, como Caravaggio o incluso Michelangelo, quien también quemó todos sus últimos diseños. Cada época da luz a artistas incomprensidos, a auténticos genios que difícilmente pueden encajar en un contexto que no es claramente el suyo. Borromini es el claro ejemplo de un sujeto adelantado a su momento.

---

<sup>28</sup> MARTINELLI, Fioravante. *Roma ricercata nel suo sito con tute le curiosità, che in esso si ritrovano tanto antique, come moderne: cioe' chiese, monasterj, ospedali, collegj, seminarj, tempj, teatrj, anfiteatrj, naumachie, cerchio, fori, curie, palazzi, statue, librerie, musei, pitture e sculture ed i nomi degli artefici*. Roma: presso Michel'Angelo Barbiellini al Palazzo Massimi, 1769, p. 48, 53, 99.

<sup>29</sup> Wittkower, en *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, libro del que nos hemos servido en gran medida, traza una interesante teoría sobre Borromini, partiendo de un busto de Séneca que este tenía en su pensión y que apareció posteriormente en el inventario que se hizo de sus bienes. Según Wittkower, la filosofía estoica, y en particular la de Séneca, habría podido ser una vía de escape del malestar mental del arquitecto, tomándola como panacea que le ayudara a paliar sus exacerbadas emociones y, por lo tanto, llegar a la calma de su espíritu. Es una tesis de lo más sugestiva, pero hoy por hoy difícil de comprobar fehacientemente. Ver: WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 174.

<sup>30</sup> THELEN, Heinrich. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 95-96.

<sup>31</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura...* op. Cit., p. 187.

## Arquitectura de Borromini

La arquitectura borrominesca presenta una complejidad notable. Este punto del arquitecto es uno de los que más ha ocupado a la historiografía del arte, puesto que sin él es difícil enfrentarse a sus obras. En cuanto a la situación que nos corresponde, es más que conveniente dar unas pinceladas sobre aquellos aspectos fundamentales en los que se basa la arquitectura de Francesco Borromini, una arquitectura que tiene un lenguaje propio y que en S. Ivo se ve reflejado en todo elemento que configura la iglesia.

Frecuentemente, la obra de Borromini ha sido tachada de anticlásica. Los neoclásicos, como apunta Argan, reacios a cualquier ápice de barroquismo en el arte, rechazaron tajantemente la obra de Borromini por ser de todo menos seguidora de lo clásico, viendo al artista como un creador de irracionalidad y locura.<sup>32</sup> En cierto modo podemos entender como normal la postura de los neoclásicos respecto a la obra de Borromini, pues los ideales para uno y para los otros eran muy diferentes. Pero no es excusa suficiente como para desvincular completamente la arquitectura borrominesca de lo clásico. Por ello, nos vemos forzados a hacernos la siguiente pregunta, ¿tiene cabida, realmente, el espíritu clásico en la obra del arquitecto? La respuesta se nos plantea como clara: rotundamente sí.

Anthony Blunt, quien ha estudiado detenidamente este punto, nos remite a evidencias que demuestran una favorable actitud de Borromini respecto a la Antigüedad. Copió dibujos del Codex Coner, por aquel entonces en manos de Cassiano del Pozzo, además de haber dibujado columnas y capiteles de gran complejidad y templos de la última era del imperio romano. De hecho, alguno de los edificios del arquitecto guarda grandes semejanzas con templos que se encuentran en Oriente, como la clara relación entre el templo de Petra y San Carlo alle Quattro Fontane. Pero es más que improbable que el arquitecto hubiese tenido contacto directo con ellos.<sup>33</sup>

Paolo Portoghesi, quien dedica amplios estudios a la cultura artística de Borromini, destaca del arquitecto su interés por la Antigüedad. A parte de los documentos mencionados anteriormente, Portoghesi habla de un libro fundamental que con muchas probabilidades Borromini habría consultado. Se trata de *Li cinque libri di architettura*<sup>34</sup>, de G.B. Montano. Esta obra nos interesa especialmente por muchos de los diseños que ofrece, la mayoría de ellos antiguos templos romanos.<sup>35</sup> Muchos de esos templos presentan estructuras inusuales, fantasiosas y algo desconocidas, haciendo uso de espacios ovalados, reducidos e incluso juego de concavidades y convexidades. Algunos de los dibujos pueden relacionarse perfectamente con obras de Borromini, llegando a semejanzas alarmantes, como el templo de Tivoli que nos muestra Montano, cuya planta es vinculable a la de la linterna de S. Ivo.

Portoghesi, en este sentido, también comenta que Borromini, en algún momento, estudió la Villa Adriana en Tivoli, a las afueras de Roma. La villa, que por aquel entonces gozaba de un mejor estado estructural y de conservación, contiene notables edificaciones

---

<sup>32</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Borromini...* op. Cit., p. 13.

<sup>33</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 41-42.

<sup>34</sup> MONTANO, Giovanni Battista. *Li Cinque Libri d'Architettura*. Roma: Jacomo de Rossi, 1684.

<sup>35</sup> PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 13.

que son comparables a las de Borromini. Un caso es el de la Sala de la Piazza d'Oro, cuya relación planimétrica con Santa Maria dei Sette Dolori se nos hace evidente.<sup>36</sup>

Después de todos estos testimonios sería difícil creer que Borromini no dedicase algo de su atención a la Antigüedad Clásica. El peso de la tradición arquitectónica, a pesar de las mutaciones que había padecido con el tiempo, era muy grande. Y al fin y al cabo se encontraba en Roma: apartar de ella la vista era tarea imposible. Argan resume bien la actitud de Borromini respecto al mundo antiguo, asumiendo estas formas clásicas, pero trasgrediendo la rigurosidad habitual en su aplicación. Este aspecto era el mayor motivo de crítica para los clásicos de su época y las generaciones posteriores, pues la obra del arquitecto se escapaba de toda norma.<sup>37</sup> Pero Borromini no huye exactamente de dicha norma, sino que más bien rompe con el carácter universal de la misma. Un mismo lenguaje, en este caso el del clasicismo, es aprehendido y reinterpretado, mostrando su inmensa variedad de posibilidades.

Otro de los aspectos más comentados en relación a la arquitectura de Borromini es la influencia que ejerció en él Michelangelo. La Roma michelangiolesca estaba ante los ojos de todo el mundo, y para los de Borromini no pasó tampoco desapercibida. Documentalmente, sabemos que el arquitecto sentía una gran maravilla por su predecesor. En la introducción de su *Opus Architectonicum*, escrito con ayuda de Virgilio Spada, menciona a Michelangelo como “Prencipe degl'Architetti”, a quien admira por ser un creador y no un imitador.<sup>38</sup> En este sentido, sin ir más lejos, tal y como dice Wittkower, en el inventario elaborado del arquitecto, después de perecer, figuraba la posesión de un retrato del maestro florentino, junto con otro de Inocencio X y Virgilio Spada, sus dos protectores en las artes.<sup>39</sup> El aprecio de Borromini por Michelangelo queda demostrado.

Pero, ¿cómo se manifiesta la huella del Buonarroti en la arquitectura de Borromini? Probablemente, podamos identificarla en dos sentidos: por una parte, en el carácter y espíritu de la obra, y por otra, en los motivos directamente tomados o bien reformulados. Por lo que respecta al primer punto, Argan sabe ver en la obra de Borromini la fuerza, la vigorosidad, el alma de la arquitectura de Michelangelo, mientras que Bernini, por el contrario, se centraría en su forma.<sup>40</sup> El carácter trasgresor, desafiante, de la arquitectura de Michelangelo es probablemente el mismo que el de la arquitectura de Borromini. El primero ya jugaba con un reconocimiento social, el segundo, sin embargo, nunca lo tuvo, al menos en absoluto equiparable a Michelangelo, de ahí que su obra generalmente fuese mucho menos aceptada. Pero esa alma renovadora, disidente, y en resumidas cuentas, genial, es la que ambos maestros han podido plasmar con sus obras.

Si atendemos a la segunda cuestión, de cariz formal, podemos encontrarnos con varios elementos de la arquitectura michelangiolesca que han sido tomados por Borromini. Un claro ejemplo lo encontramos en S. Ivo, a la hora de rematar los contrafuertes de la cúpula con las almenas coronadas por una bola, un motivo directamente extraído de la Porta Pia del florentino. Otro ejemplo interesante se encuentra en las ventanas. Como bien ha observado Blunt, las ventanas ideadas por Michelangelo para San Pedro son otro elemento parafraseado por Borromini<sup>41</sup>, quien durante su juventud las pudo ver y trabajar.

---

<sup>36</sup> PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 15.

<sup>37</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Borromini...* op. Cit., p. 34.

<sup>38</sup> BORROMINI, Francesco. *Opus Architectonicum*. Roma: Sebastianus Gianninus Edit., 1725, p. 5.

<sup>39</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura...* op. Cit., p. 173.

<sup>40</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Borromini...* op. Cit., p. 36-37.

<sup>41</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 36-37.

Esto se aprecia ya en las primeras de Francesco, en la fachada del Palazzo Barberini, donde incluye la concha de Michelangelo que remata la parte superior, dándole, empero, un tratamiento mucho más ondulante e innovador al conjunto, lo que se convertirá en un leitmotiv de la obra borrominesca.

La concepción matemático-geométrica de la arquitectura es la premisa de toda obra de Borromini. Tal y como aseguran los estudiosos, la arquitectura borrominesca se basa, sobre todo, en esquemas geométricos. Dichos esquemas nacen con motivos simples, por lo general empleando triángulos combinados entre sí, que se van complicando poco a poco hasta configurar el diseño final del edificio. Esto lo podemos ver en la planta de San Carlino: se reduce a dos triángulos equiláteros encontrados, que conformarían la nave de la basílica, y a dos líneas diagonales que, en sus extremos, darían a luz a las capillas. Esta rigurosidad matemática era, como dice Blunt, opuesta al método antropocéntrico, naturalista, que durante la Edad Moderna había dominado la arquitectura.<sup>42</sup> Tal cambio metodológico palpable en la arquitectura de Borromini provocaba el menosprecio de las masas de la época, que no se percataban de que, realmente, la tan exigente aplicación matemática apelaba directamente a las leyes fundamentales de la naturaleza.

El juego que lleva a cabo Borromini con las formas es algo a destacar como característica irreverente. Sus influencias, han sido ya comentadas, derivando de la Antigüedad, de Michelangelo y de contemporáneos suyos, como su maestro Carlo Maderno o los lombardos Tibaldi y Richino, obras de los cuales pudo ver durante su adolescente estancia en Milán.<sup>43</sup> El modo de combinar dichas formas, junto al ya mencionado rigor geométrico, ayuda a configurar el lenguaje borrominesco. A simple vista podemos advertir algunos rasgos: las líneas ondulantes y elípticas, el juego entre cóncavo y convexo y entre lleno y vacío, las diferencias en altura de los órdenes... Estos motivos se van repitiendo a lo largo de todas sus obras, bien como elementos estructurales, bien en la decoración.

En muchas ocasiones, la combinación de estas formas, como alega Argan, se dispone en la búsqueda de una perspectiva ilusoria, que al mismo tiempo se ve complementada por la luz. El fenómeno lumínico tiene una importancia crucial en la arquitectura borrominesca, utilizado en gran medida para mutar las propias formas.<sup>44</sup> El carácter final que adquiere la arquitectura es de lo más pictórico, sin la necesidad de recurrir a pintura en ningún momento: el blanco suele dominar sus estructuras, y la decoración, vasta y muy personal –como los recurrentes *putti* y las estrellas-, se manifiesta por lo general en relieve.

Como resultado, tenemos una arquitectura flexible, desenvuelta en aras de un ritmo extravagante que abandona el quietismo de las fórmulas más clásicas. Pero en ningún momento hay lugar para la desproporción: todos los elementos juegan un papel decisivo a la hora de configurar el microcosmos que es cada obra. Cada uno de sus edificios acapara todos nuestros sentidos, como si nos encontrásemos aislados de la naturaleza. Argan ha sabido agrupar todos estos efectos bajo un nombre: el “drama” borrominesco,<sup>45</sup> lo que hace de su arquitectura una experiencia sin precedentes.

---

<sup>42</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 50.

<sup>43</sup> Liliana Grassi elabora un exhaustivo estudio de la arquitectura lombarda, comprendiendo los períodos del Barroco y el Rococó. En el volumen figuran las obras que podría haber visto Borromini durante su estancia en Milán, especialmente aquellas de Francesco Maria Richino. Ver: GRASSI, Liliana. *Province del Barocco e del Rococò. Lessico di architetti in Lombardia*. Milano: Ceschina, 1966.

<sup>44</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Borromini...* op. Cit., p. 63, 76, 80.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 94.

# Sant'Ivo alla Sapienza

## Cuestiones históricas

S. Ivo (Fig.2), como cualquier otra obra de arte, es difícil de comprender y aprehender sin tener noticias de su contexto. Se levantó en un complejo a medio construir, el Palazzo della Sapienza, cuyas características eran y aun son de lo más particulares. El encargo que recibió Borromini también pasó por un proceso singular, dilatándose la construcción por aproximadamente diez años. Una vez esta empezó, ocupó nada más y nada menos que tres pontificados, el de Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII. Estos tres papas, los que dotaron a la Roma barroca de algunas de las maravillas más memorables de toda la *città eterna*, sumieron a Borromini a toda una serie de exigencias que le mantuvieron ocupado durante dos décadas en una de las más insólitas y atrevidas construcciones de todo el período Barroco.

### *Antecedentes: el complejo cinquecentesco de la Sapienza*

La iglesia de St. Ivo fue erigida en el complejo de la Sapienza, la universidad de Roma, por aquel entonces conocida como el Archiginnasio. La historiografía del arte se ha encargado de estudiar a fondo la génesis de St. Ivo por lo que se refiere al lugar en el que se emplazó. Por fortuna, son muchos los documentos que permiten construir la historia del Palazzo della Sapienza, y grandes avances en su estudio están completando las lagunas persistentes.

Ya en 1983, Elisabetta Cirielli elaboró un notable repaso cronológico de todo lo relativo a la Universidad de la Sapienza<sup>46</sup>, desde su fundación hasta la llegada de Borromini, que nos es de gran utilidad en nuestro caso. Siguiendo el repaso de Cirielli, el Palazzo della Sapienza se construyó a fin de albergar la universidad, que anteriormente, desde su fundación en 1303 por el papa Bonifacio VIII, se encontraba en Piazza Sant'Eustachio. Fue trasladada a pocos metros de dicha plaza, y la construcción del nuevo complejo empezó en época de Eugenio IV, a mediados del siglo XV. A partir de ese momento, fue continuada durante los papados siguientes, destacando al papa Borgia Alejandro VI, quien desarrolló parte del proyecto, con la idea de un recinto porticado ya en mente.

No obstante, las obras quedaron suspendidas hasta 1562, cuando se celebró un concurso para seleccionar al nuevo arquitecto de la Sapienza. Fue Guidetto Guidetti el elegido para continuar las obras hasta la fecha de su muerte dos años más tarde, siendo Pirro Ligorio quien tomara las riendas del encargo. Poco más tarde, la actividad se vería interrumpida de nuevo, hasta que el papa Gregorio XIII, en la década de los 70, concediera a Giacomo della Porta la posibilidad de acabar las obras del palacio.

El proyecto de Giacomo della Porta se realizó casi íntegramente, y es con el que años más tarde Borromini tendría que lidiar. Tal y como venía apuntado desde época de

---

<sup>46</sup> CIRIELLI, Elisabetta; MARINI, Alessandra. "Il Complesso di S. Ivo alla Sapienza: forma e interpretazione". En: *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*. Roma: Gangemi Editore, N. 30, 1983, pp. 109-112.

Alejandro VI, Della Porta desarrolló un patio porticado a dos niveles. Ambos niveles se desarrollan a un igual ritmo de arcadas de medio punto, descansando sobre potentes pilares que, al mismo tiempo, están cubiertos por pilastras de bajo relieve. La única diferencia que encontraríamos sería en los capiteles, de orden toscano en el primer nivel y de orden corintio en el segundo.

Sin embargo, el aspecto más importante del *cortile* es, con toda probabilidad, la exedra que cierra el conjunto. Su autoría ha sido hartamente discutida a lo largo de la historia, pues a pesar de seguir el mismo ritmo establecido por Della Porta en las galerías, su perfil cóncavo se corresponde con el característico lenguaje de la arquitectura borrominiana. Si a esto sumamos el contrapunto que se establece entre dicha estructura y la que le sucede en altura, el tambor a base de lóbulos cóncavos de S. Ivo, parecería disipar toda duda acerca de la atribución a Borromini.

Pero la existencia de un diseño (Fig.3) de Giacomo della Porta parece anunciar más bien todo lo contrario: no solo proyectó la exedra, sino que su plan contemplaba también la inclusión de una capilla en el lugar que ocupa hoy S. Ivo.<sup>47</sup> La iglesia habría sido por lo tanto proyectada en el extremo este, en el reducido espacio restante entre la exedra y la fachada posterior del conjunto, en Piazza Sant'Eustachio. Debido a tal constricción espacial, Della Porta proyecta una iglesia centralizada, de planta circular, abriendo cuatro capillas radiales, dos puertas laterales –que desembocarían en las galerías– y un ábside rectangular que se extendería hasta el muro de la fachada. El diseño en cuestión, que data de 1597, no se pudo materializar en su totalidad debido a la muerte de Della Porta, en 1602.

El Palazzo della Sapienza, a la muerte de Della Porta, habría quedado en la resolución del patio porticado y el cierre del conjunto con la exedra. Durante el pontificado de Pablo V, ocupando las dos primeras décadas del siglo XVII, las obras en la Sapienza se detendrían, por lo que el espacio reservado para la capilla de la universidad permanecería suspendido hasta la venida del nuevo arquitecto del Archiginnasio, que sería, décadas más tarde, Francesco Borromini.

### *Borromini, arquitecto de la Sapienza*

La reanudación de las obras del complejo de la Sapienza fue el primer encargo papal que recibiría Francesco Borromini. Por aquel entonces, Urbano VIII Barberini ocupaba el trono pontificio. Ya desde su llegada al poder en 1623, el papa llevó a cabo importantes acciones de patronazgo artístico, destacando el Palazzo Barberini, donde Borromini habría trabajado, primero con Carlo Maderno, después con Bernini, o el baldaquín para San Pedro.

El encargo de la Sapienza, sin embargo, no fue derivado directamente de manos del papa, sino de su sobrino, el cardenal Francesco Barberini. Como dice Wolfe, el cardenal Barberini quería desarrollar la carrera del Borromini, a quien ya había visto trabajar con soltura en el palacio familiar, pero hay que señalar que fue Bernini quien recomendó en

---

<sup>47</sup> El diseño lo recuperamos de Connors. En el artículo del autor, se dedica unas líneas a la discusión acerca de la autoría de la exedra. Parece que la idea de que Borromini haya sido el artífice ha sido completamente descartada, aunque sí que elaboró algún diseño de remodelación. La discusión, sin embargo, se halla en la atribución entre Della Porta o bien su antecesor, Pirro Ligorio. Parte de la crítica le concede la exedra a Ligorio, pero es ampliamente aceptada como obra de Della Porta. Ver: CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza: the First Three Minutes". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, vol. 55, 1996, p. 40.

primera instancia a Borromini para el proyecto en cuestión.<sup>48</sup> Esa suma de fuerzas derivó en el encargo, que recibiría Borromini el 15 de septiembre de 1632, treinta años más tarde de la muerte de Giacomo della Porta y del consecuente cese de las obras del Palazzo della Sapienza. De ese modo, el papa Urbano VIII nombraría el 25 de septiembre de 1632 a Borromini como el arquitecto oficial de la Sapienza, no sin cierta reticencia hacia el mismo Borromini.

En un inicio, el plan ordenado a Borromini consistió en continuar con el desarrollo aun pendiente de la construcción del palacio. Uno de los primeros aspectos que le ocupó fue la fachada, de la que conservamos diseños. Aquí el arquitecto plantea un acceso doble al conjunto por los extremos, dando a las galerías, y un coronamiento de la estructura con dos torres en las esquinas. Sin duda alguna, el proyecto de Borromini superaría al de su predecesor Della Porta, especialmente en su mayor dinamismo, pero nunca fue llevado a término.

Sin embargo, lo que ocuparía en mayor medida a Borromini sería la iglesia que proyectaría en el espacio resultante detrás de la exedra. La idea de emplazar una iglesia en el conjunto ya nos consta en períodos anteriores, como bien sabemos a partir del diseño de Della Porta. Pero la idea de la misma, como apunta Ruffinière, no sería recuperada definitivamente hasta años más tarde por el propio papa.<sup>49</sup> Esta nueva iglesia sustituiría la capilla que hasta entonces se había mantenido activa en el interior del palacio.

La iglesia se convertiría en la capilla oficial de la universidad romana, pensada como el lugar destinado a las grandes ceremonias, laureas y nombramientos académicos. Anteriormente, la basílica de Sant'Eustachio había ocupado el rol correspondiente, pero con el cambio de emplazamiento del *Studium Urbis*<sup>50</sup> surgió la necesidad de construir un nuevo templo, ya planteado, como se ha señalado, en época de Giacomo della Porta.

No se trataba de un encargo cualquiera, sino del palacio y la capilla del centro educativo más importante de la ciudad, que derivaba al mismo tiempo de las manos de la familia que por entonces ocupaba el pontificado en el Vaticano. La consagración a San Ivo, el santo patrón de los abogados, no sería dada hasta años más tarde durante el pontificado de Alejandro VII, habiéndose barajado antes otras opciones, como San Leo, San Prudencio o San Alejandro. A pesar de disponer de unas dimensiones reducidas, Borromini se enfrentaba a uno de los proyectos de mayor envergadura que un arquitecto en Roma podía gestionar.

#### *Proceso constructivo de S. Ivo: 1642-1666*

La construcción de S. Ivo y de todo el conjunto de la Sapienza no comenzaría hasta el año 1642, diez años más tarde del correspondiente encargo. Esto no quita, empero, que Borromini hubiese empezado antes a trabajar en alguno de los diseños. Los motivos de tal dilatación en el tiempo han sido cierto motivo de debate para la crítica, pues es difícil

---

<sup>48</sup> FROMMEL, Christoph; SLADEK, Elisabeth. *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale: Roma, 13-15 gennaio 2000*. Milano: Electa, 2000, p. 79.

<sup>49</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 31. Bd., H. 3, 1968, pp. 217.

<sup>50</sup> *Studium Urbis* era la nomenclatura acuñada para referirse a la universidad, ya desde su fundación en época de Bonifacio III. Ver: RANGONI, Fiorenza. *S. Ivo alla Sapienza e lo "studium urbis"*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani: Fratelli Palombi, 1990, p. 24.

encontrar un porqué que lo justifique en su totalidad, en parte debido a la falta de documentos.

Stalla argüe la posibilidad de que la ejecución del proyecto años más tarde se deba al proceso judicial contra Galileo. Tal proceso comenzó en 1632, año en el que Borromini fue nombrado arquitecto oficial de la Sapienza. Urbano VIII fue simpatizante de Galileo y sus tesis, y en añadidura, es probable que algunos aspectos planimétricos de S. Ivo se basaran originalmente en concepciones geométricas galileicas. La supuesta herejía de Galileo, instada en gran medida por los jesuitas y las órdenes españolas, revirtió en el propio papa, que fue tildado popularmente de amparador de los herejes. En un clima inestable como este, Urbano VIII se vio en la necesidad de sentenciar a Galileo y de suspender las obras en la Sapienza, debido al peso papal que recaía sobre ellas, especialmente la iglesia.<sup>51</sup>

Sea como fuere, Borromini se ocuparía definitivamente del proyecto a partir de 1642, y ocuparía la trayectoria de tres pontífices: Urbano VIII (1642-1644), Inocencio X (1652-1655) y Alejandro VII (1655-1660). Cada período viene marcado por unas características particulares, convirtiéndose en episodios muy diferentes que constituyen el desarrollo constructivo de S. Ivo.

En 1642, con Urbano VIII, se establecieron los contratos con los trabajadores y, un año más tarde, con los decoradores. La primera piedra del edificio sería colocada en enero de 1643, empezando aquí definitivamente las obras. La estructura de la iglesia, a base de ladrillo, se levantó con cierta ligereza, acabándose hasta el tambor en un año. Con la muerte del papa en 1644, la capilla quedó a medio construir, pero fue bajo su mandato cuando se firmó el contrato para acabar la bóveda, lo que significaba una continuidad del plan constructivo más allá de su fallecimiento. A fin de dejar constancia del encargo derivado de los Barberini, se colocó una placa conmemorativa sobre la puerta de acceso a la iglesia, figurando el nombre del papa. A día de hoy, la placa sigue en su lugar original.

Con la llegada de Inocencio X, el proceso fue un tanto más dificultoso, especialmente durante los primeros años de su pontificado. En un inicio, el papa Pamphilj desestimó la idea de continuar con las obras del conjunto por su estrecho vínculo con los Barberini, familia con la que mantenía cierta enemistad. Pero los abogados del consistorio, firmemente decididos por la finalización de las obras, insistieron al papa en la reanudación del proyecto. A pesar de subir al trono en 1644, Inocencio X no dedicó su atención a la Sapienza hasta 1652. Fue entonces cuando se acabó de construir la cúpula, ideada ya en época de Urbano VIII, además de la linterna y su sinuosa espiral.

La construcción de toda la estructura mencionada, que coronaba majestuosamente la iglesia, solamente necesitó tres años. A esta cabe sumar la importante actividad decorativa, sobre todo aplicada en la espiral de la linterna, donde la heráldica Pamphilj se hizo y aun se hace ver, a base de lirios y la paloma reinante en la aguja metálica. La cúpula y la linterna, los elementos más destacados del conjunto, no solo fueron construidos diligentemente, sino que supusieron un coste mucho menor que los fundamentos y las aportaciones a S. Ivo en época de Alejandro VII. Sin embargo, la presencia de problemas estructurales debido al notable peso que ejercía la linterna sobre el cuerpo de la iglesia, obligó a Borromini a

---

<sup>51</sup> STALLA, Robert. "L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano". En: BÖSEL, Richard; FROMMEL, Cristoph. *Borromini e l'universo barocco*. Milano: Electa, 2000, p. 28-29.



colocar una cadena metálica de grandes dimensiones que ayudara a regular y equilibrar las tensiones.

El último capítulo de S. Ivo lo vemos con Alejandro VII. Una vez el papa Chigi se sentó en el trono, la capilla de la Sapienza estaba prácticamente acabada, contando además con vasta decoración de épocas de Urbano VIII e Inocencio X. A pesar de ello, el nuevo pontífice instó a Borromini a llevar a cabo un nuevo programa decorativo que abarcara en gran medida toda la iglesia. La espiral, recién construida y en un punto de difícil acceso, no fue intervenida, pero sí el interior, de ahí que lo que ahora se contemple sea la heráldica chigiana abarcando una suma importante de espacios, especialmente la cúpula. Con Alejandro VII finalizan las obras de St. Ivo, siendo consagrada y dedicada al santo mencionado el 16 de noviembre de 1660.

Bajo las órdenes de Alejandro VII, Borromini finalizó su participación en el conjunto de la Sapienza con la construcción de la Biblioteca Alessandrina, en el extremo del ala norte del *cortile*, contando con los posteriores frescos de Clemente Maioli. Alejandro VII, quien desarrolló un amplio programa decorativo de exaltación papal, destinando importantes sumas de dinero, como aporta Wittkower, vio la iglesia de S. Ivo, una vez acabada, como gótica, no sin cierto menosprecio hacia estilo de Borromini.<sup>52</sup> Pero la mayor obra del arquitecto ya se alzaba sobre los cielos de Roma, y por muchos detractores que pudiera ganar, tenía un puesto y posición privilegiados que nunca le serían arrebatados.

## Análisis de la obra

El complejo juego que establece Borromini con las formas aplicadas en S. Ivo comporta todo un proceso para su aprehensión. No hay nada meramente deductivo; todo esquema y su significado se revelan mediante un procedimiento inductivo que precisa de todas y cada una de las partes que conforman el cosmos orgánico que es la iglesia. Las formas están particularmente dispuestas en el todo con suma maestría: es la mente del espectador la que las debe poner en relación para comprender el conjunto. Desde la planta, sobre la que se organiza todo el edificio, hasta la aguja metálica que lo corona, Borromini expresa su genio una vez más y un dominio prodigioso del arte de la arquitectura.

### *Estudio de la planta: fuentes y diseños, influencias y concepción geométrica de S. Ivo*

Las cuestiones planimétricas han suscitado muchos comentarios y análisis por parte de la crítica, llegando a pocas determinaciones en claro. S. Ivo se levanta sobre un plano ciertamente complejo de descifrar (Fig.4), y no solo en cuanto a su simbología, sino también por lo que respecta a su forma. Generalmente, la lectura de una planta arquitectónica no ocasiona grandes dificultades, ya que se basa ante todo en comentarios descriptivos de aquello que se tiene delante. El problema que plantea S. Ivo es, por un lado, la compleja originalidad de su planta, y por otro, las dudas acerca de su genuina configuración geométrica.

---

<sup>52</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Classic versus Gothic: architectural projects in Seventeenth Century Italy*. London: Thames and Hudson, 1974, p. 88.

Afortunadamente, disponemos de recursos magníficos que nos ilustran y nos ayudan a entender, aunque sea en primera instancia, la planimetría del edificio. Se conservan diversos diseños de Borromini que ilustran la planta del edificio en diversas fases de su construcción. Estos diseños están repartidos, fundamentalmente, entre el Archivio di Stato di Roma, cuya sede se encuentra hoy en día en la Sapienza, y la Albertina de Viena. La historiografía se ha encargado de revisar y publicar progresivamente los dibujos, por lo que el acceso a ellos es cómodo y sencillo. Portoghesi ya editó en 1967 un interesante libro que contenía algunos de los dibujos en cuestión<sup>53</sup>, pero el corpus ha sido ampliado con los años. A día de hoy, cabría destacar la última aportación destacada, a cargo de Smyth-Pinney, quien recoge todos los diseños de Borromini.<sup>54</sup>

Por otro lado, se debe señalar otro documento fundamental, el *Opus Architectonicum*.<sup>55</sup> Fue editado en dos volúmenes, un primer de 1720 dedicado a S. Ivo y un segundo de 1725 dedicado al Oratorio dei Filippini, por Sebastiano Giannini. Aquel que nos interesa, el de S. Ivo, muestra todo un seguido de grabados elaborados por el propio editor que ilustran majestuosamente la obra de Borromini. Como han señalado muchos autores, algunos de los grabados incluidos, como el de la planta, pueden contener ciertas licencias por parte de Giannini, pequeños inventos que pueden despistar a la hora de hacer la lectura del conjunto. También encontramos los grabados que hizo Domenico Barrière, encargados por el mismo Borromini, que muestran S. Ivo durante su proceso de construcción. Es probable que alguno de sus grabados pasara a formar parte de la obra de Giannini.

En base a este notable fondo gráfico y documental, adentrarse en las ideas y planes de Borromini se convierte en una tarea más cómoda, pero no por ello más sencilla. Las discusiones formales han girado, generalmente, en torno a la concepción geométrica de la planta del edificio.<sup>56</sup> A pesar del gran atractivo del asunto, nos limitaremos a describir la planta sin ahondar en especulaciones ni teorías elaboradas por los autores, partiendo tanto de los diseños de Borromini como los de Giannini y los elaborados en la actualidad.

La inusual planta escogida por Borromini para S. Ivo tiene parecidos razonables con algunas obras y diseños precedentes considerados por la crítica. El más semejante sea, como apunta gran parte de la crítica, un diseño que elaboró Peruzzi (Fig. 5), hoy en los Uffizi, que nunca se vio materializado. Connors sugiere otras fuentes arquitectónicas, como el Templo de Minerva Medica, del que se conservan algunos dibujos que hizo Borromini

---

<sup>53</sup> PORTOGHESI, Paolo. *Disegni di Francesco Borromini*. Roma: Istituto Grafico Tiberino di Stefano, 1967.

<sup>54</sup> Smyth-Pinney hace un exhaustivo estudio de los diseños de Borromini, ofreciendo notables comparaciones, dataciones de los dibujos y análisis bien fundamentados. No se dedica a hacer especulaciones simbólicas ni interpretativas, sino más bien un desglose íntegro de cada uno de los diseños y su relación con el edificio en un sentido cronológico, geométrico y estructural. Ver: SMYTH-PINNEY, Julia M. "Borromini's Plans for Sant'Ivo alla Sapienza". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, Vol. 59, No. 3, 2000, pp. 312-337.

<sup>55</sup> BORROMINI, Francesco. *Opus Architectonicum*. Roma: Sebastianus Gianninus Edit., 1720.

<sup>56</sup> Como recoge Smyth-Pinney, las dos tendencias a la hora de concebir la planta de S. Ivo son, por una banda, un triángulo y, por otra, un hexágono y su derivación en estrella de seis puntas (ver: SMYTH-PINNEY, Julia M. "Borromini's... op. cit., p. 312-337). Scott, uno de los autores más prolíficos en el estudio de S. Ivo, sostiene la tesis del hexágono (SCOTT, John B. "S. Ivo alla Sapienza and Borromini's symbolic language". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, 1982, p. 294-317), mientras que Connors (CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza...op.cit., p. 38-57) años más tarde fundamentó la suya, en cuanto a la concepción de S. Ivo en torno a la figura del triángulo. A día de hoy, la discusión sigue abierta.

(Fig. 6), o una iglesia ideal proyectada por Giuliano da Sangallo (Fig. 7), de la habría extraído la idea para los nichos del interior.<sup>57</sup> La lista podría ampliarse con algunos ejemplos más, pero estos son los más semejantes a S. Ivo y los que Borromini habría podido tener por la mano en alguna que otra ocasión.

Si nos centramos en la planta, como demuestra el primer diseño conservado, en el Archivio di Stato (Fig. 8), Borromini parece partir de un triángulo equilátero invertido, al que añade en cada uno de sus lados una exedra semicircular. El tratamiento que da a los vértices del triángulo es de lo más singular, rompiendo su habitual desenlace para crear tramos convexos que se adentran en el triángulo. El resultado es una fantástica figura de seis tramos, en la que se alternan los tres convexos de los vértices y los tres cóncavos de las exedras. Advertimos también la presencia de doce nichos, excavados en el muro y repartidos a lo largo de todo el interior, contando con dos por cada tramo, situados en sus laterales. Entre la exedra y la iglesia, se abren dos espacios hexagonales a modo de transición, que al mismo tiempo funcionarían como salas auxiliares. El altar se abriría con una exedra de siete columnas, lo que recordaría a la solución que dio Palladio a Il Redentore de Venecia.

La planta de Borromini iría cambiando con los años, y eso es algo que se ve claramente en sus diseños. Si nos detenemos en el 500 reverso de la Albertina (Fig. 9), ya del último período, vemos que Borromini ha introducido algunas modificaciones, guardando un aspecto mucho más acorde a la iglesia que vemos actualmente. El cambio más significativo sea, probablemente, la eliminación de la exedra de siete columnas que había planteado inicialmente. El resto de la planta, exceptuando algunos reajustes en el muro, se mantiene en la línea del primero. Hacer este breve análisis comparativo es interesante para ver las mutaciones en el proyecto de S. Ivo y el método de trabajo de Borromini.

Si atendemos a continuación a la planta del edificio editada por Giannini en el *Opus* (Fig. 10), encontramos una serie de añadiduras, sobre todo en cuanto a la geometría aplicada para la resolución de la planta. Ahora, la iglesia parece constituirse a partir de la combinación de dos triángulos que, una vez cruzados, generan una estrella de seis puntas. En cada una de sus puntas se hallaría uno de los seis tramos, además de que un hexágono parece inscribirse en el centro de la estrella. Todas las figuras concebidas parecen realzar el carácter separtito del edificio.

Los diseños de Borromini no parecen revelar esa configuración. La inscripción del hexágono en la planta la podemos ver sugerida en alguno de sus dibujos, como el 500 anverso de la Albertina (Fig.11). La combinación de dos triángulos como tal y la formulación de una estrella de seis puntas, sin embargo, no aparecen expresadas explícitamente en ningún momento. Sí que es cierto que se sirve de cuatro ejes, uno de norte a sur, otro de este a oeste y dos diagonales, que insinúan una estrella de seis puntas.

No obstante, es más que complicado descifrar cuáles eran las verdaderas intenciones de Borromini a la hora de idear la planta. Mientras que el triángulo y las exedras parecen constituir con bastante seguridad la base del plan, el hexágono y la estrella de seis puntas resultantes pueden ser simples figuras derivadas tan solo como consecuencia del proceso de diseño. No sabemos si Borromini las tuvo en cuenta, y mucho menos si tenían un rol significativo particular para él y su iglesia.

---

<sup>57</sup> CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza... op. Cit., p. 47-48.

### *Alzado e interior del edificio*

La exedra de Della Porta oculta el alzado de la Iglesia. Consecuentemente, es el tambor lo que se deja ver primero, estableciéndose un magistral contrapunto entre su perfil convexo y el cóncavo de la exedra inferior. Borromini no sólo sabe ajustarse a la constricción espacial del recinto, sino que además juega con ella y los elementos preexistentes, estando todos al servicio de soluciones imaginativas de enorme genialidad. La sensación de dinamismo en el exterior empieza con el vínculo exedra-tambor y culmina con la espiral, siendo un leitmotiv ondulante el espíritu de la iglesia.

En cuanto se accede al interior (Fig.12), por un tramo de perfil convexo, la magia está más que servida. El potente alzado vertical es una continuidad de la proyección en planta, guiada por un monumental orden de pilastras corintias que se elevan hasta el entablamento, de una anchura considerable, que traza con suma claridad el perfil del edificio. La presencia de las pilastras la vemos en los seis tramos de la iglesia y en los puntos de transición de los mismos, siendo bipartitas en las zonas angulares a fin de salvar hábilmente el ritmo del muro. Algunos autores, como por ejemplo Brandi, ven en la resolución interior ciertas reminiscencias con San Lorenzo en Milán (Fig.13),<sup>58</sup> lo que no sería extraño, pues Borromini la podría haber visto durante su juventud en más de una ocasión.

La zona del altar se halla en uno de los vanos cóncavos (Fig.14), lo que evidentemente le brinda mucho más espacio. Por como atestiguan autores como Blunt, la apariencia actual del altar no se corresponde del todo con la original, debido a las restauraciones de 1859.<sup>59</sup> Hoy vemos un arco pintado a imitación del mármol, una decoración que desgraciadamente habría ocupado gran parte de la iglesia por aquel entonces. No obstante, sí se conserva in situ la pala pictórica que diseñó y empezó Pietro da Cortonay acabaría su discípulo Giovanni Ventura Borghesi, dedicada a San Ivo, el santo a quien fue finalmente dedicada y consagrada la capilla de la Sapienza.

Los dos vanos cóncavos restantes contienen puertas que dan lugar a la sacristía y a otras dependencias eclesiásticas del conjunto, como las escaleras de caracol que ascienden a la cúpula. Dichas puertas presentan un planteamiento interesante, con un parteluz que las divide en dos. Wittkower, en la solución que da Borromini a estas puertas, ha visto cierto espíritu gótico, que lo justifica con su estancia en Milán y el posible contacto con el Duomo, por aquel entonces en obras.<sup>60</sup> Sobre dichas puertas, una cuenca alberga decoración a base de ramas de roble, de la heráldica Chigi de Alejandro VII, además de una corona y dos hojas de palma cruzadas. Para cerrar la estructura, un potente frontón triangular se desarrolla en altitud, conteniendo un *putto* en su interior.

Por lo que respecta a los tramos cóncavos, el central corresponde a la puerta de acceso a la iglesia, mientras que los otros dos se sitúan en los laterales, orientados a norte y

---

<sup>58</sup> BRANDI, Carlo. *Borromini*. Las Palmas de Gran Canaria: E.T.S.A., 1981, p. 69.

<sup>59</sup> Anthony Blunt dedica unas líneas al comentario de la restauración de 1859, que considera harto desastrosa. Los planes consistieron en pintar el interior a base de imitar el mármol, tal y como se ha indicado. También las tribunas habrían padecido modificaciones. Restauraciones del siglo XX han devuelto a S. Ivo el aspecto que se cree original, bañándola entera de blanco, incluso las estrellas de la cúpula que durante mucho tiempo habían lucido doradas. Bajo este supuesto, Blunt se pregunta sobre la policromía original del edificio, apostando por una posible bicromía a base de blanco hueso y gris claro. Ver: BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 130.

<sup>60</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Classic versus Gothic...* op. cit., p. 88-89.

sur respectivamente. En un primer nivel, un gran nicho desnudo se abre en el muro; en un segundo nivel, es una tribuna la que corona la estructura. Sabemos, empero, que la tribuna, durante las desastrosas restauraciones del siglo XIX, padeció serios cambios, luciendo su aspecto actual desde entonces. La tribuna de Borromini habría contado con una balaustrada típica de su lenguaje y un cierre mediante un arco de medio punto. Los detalles dorados tampoco serían originales.

A lo largo del muro vemos distribuidos doce nichos de pequeñas dimensiones, dos por cada uno de los seis tramos. Giannini, en varios grabados del *Opus*, presenta los nichos con esculturas de lo que serían apóstoles. Brandi ya sugirió en su momento que la aportación de Giannini se trata más bien de una invención del editor que ha pasado por proyecto original de Borromini.<sup>61</sup> Lo cierto es que, de algún modo, generan todavía mayor dinamismo y liberan de carga al muro, a pesar de poseer una anchura más bien estrecha.

La bóveda (Fig.15) cuenta con una solución magistral, que nuevamente eleva a Borromini por encima del resto. En su punto de arranque, la cúpula se levanta siguiendo las pautas de la planta. A cierta altura, los tramos cóncavos siguen su recorrido y los convexos invierten progresivamente su sentido, recurriendo a una concavidad que unifica todo el conjunto, culminando en la base de la linterna. La decoración de la cúpula es exhaustiva y muy variada, extendiéndose por prácticamente toda la superficie, siendo dominada por la heráldica Chigi, pues fue durante el papado de Alejandro VII cuando se redecoró finalmente el edificio.

Encontramos dos configuraciones ornamentales básicas que se alternan en los tramos de la cúpula, conteniendo todos ellos una ventana que permite la iluminación interior. En los cóncavos, se dispone un serafín enmarcado por un frontón recto, sobre el cual los seis *monti* Chigi se disponen en tres niveles con coronas y una estrella de ocho puntas; en los convexos, los frontones son triangulares, conteniendo un *putto*, y elevándose por encima un emblema constituido por las ramas de roble, las hojas de palma y la corona. Cada uno de los vanos está rematado por un querubín de seis alas, a fin de unificar la decoración cupular.

Los laterales que flanquean los tramos cuentan todos con una hilera de siete estrellas, en las que las de seis y ocho puntas se van combinando. La última de ellas, está rematada por una pequeña cruz. Alrededor del óculo, que se abre a razón de la linterna, se disponen doce estrellas de seis puntas. La apertura no sólo deja penetrar la luz, proveniente de la linterna, sino que muestra la paloma del espíritu Santo. Originalmente, la paloma estaba suspendida en el aire con una estructura metálica, pero esta cedió con el tiempo y cayó, perdiéndose la ilusoria teatralidad que creaba.

Es interesante acabar dedicando algo de atención a la configuración del pavimento (Fig.16).<sup>62</sup> Se emplean losas hexagonales que combinan una bicromía a base de blanco y

---

<sup>61</sup> BRANDI, Carlo. *Borromini...* op. cit., p. 71.

<sup>62</sup> Blunt, quien dedica espacio a este punto, da noticia de que Borromini, inicialmente, concibió el pavimento a base de losas romboidales dispuestas paralelamente a lo largo de toda la superficie. Posteriormente, plantearía un nuevo proyecto, el que ejecutó finalmente y hoy contemplamos, no sin antes mostrar sus dudas por las supuestas irregularidades que implicaba el segundo plan respecto a su relación con el muro. Según Blunt, el motivo por el que cambió de idea Borromini sería, además de la supuesta simbología papal del nuevo pavimento, una cuestión económica, pues las baldosas del primer proyecto eran más grandes y por ende más costosas. Ver: BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. cit. p. 128.

gris oscuro. Estas se disponen por todo el espacio, arrancando radialmente desde el centro, que actúa como eje articulador del conjunto. A pesar de haber una línea gris que traza la forma céntrica del edificio en forma de hexágono, los tramos pavimentales que nacen del centro son ocho y no seis, como cabría esperar. Esta solución genera la idea de una estrella de ocho puntas, que se relaciona directamente con la heráldica Chigi, siendo en época de Alejandro VII cuando se concibió el embaldosado de S. Ivo.

### *Exterior: la cúpula, la linterna y la espiral*

La resolución del exterior es tan asombrosa como la interior. Ante la complejidad que presenta la estructura mural del edificio y su proyección vertical, Borromini la ha traducido exteriormente mediante un tambor de perfil hexalobulado de tramos convexos, de tal manera que los seis tramos interiores, tanto los cóncavos como los convexos, solo son revelados al espectador en cuanto este ingresa a la iglesia. A cada uno de esos lóbulos le corresponde una ventana, que a su vez es flanqueada por un orden de pilastras, a ambos lados de dichas ventanas. Ese mismo orden de pilastras corintias es el que encontramos también en los espacios de transición entre tramos, esta vez, en grupos originalmente apilados de tres. En este nivel hallamos rasgos ornamentales, destacando los presentes en las ventanas, como el Agnus Dei de la puerta, el Espíritu Santo (Fig.17) o el Crismón (Fig.18), y la que remata la cornisa, con una sucesión de cabezas de querubines alados sustituyendo la clásica resolución a base de ovas.

Por lo que respecta a la cúpula (Fig.19), Borromini desarrolla una estructura escalonada, a imagen y semejanza de su vecino Pantheon, que se eleva a hasta la base de la linterna, precedida la misma de una balaustrada. Para mitigar un tanto las fuertes cargas, en la cúpula se disponen seis contrafuertes rematados por las almenas que, al mismo tiempo, encontramos en la Puerta Pía, lo que es una clara mención al maestro Michelangelo.

La linterna, que descansa al mismo tiempo sobre un pedestal, contempla una planta resuelta a base de una alternancia de entrantes cóncavos –que se corresponden con ventanas- y salientes rectos, rematados estos últimos por un orden doble de columnas. La imagen sugerida por la lectura planimétrica de esta inusual estructura recuerda perfectamente a una estrella de seis puntas, y podría derivar del diseño de un templo antiguo de Tivoli de la obra de Montano (Fig.20), pues las similitudes son importantes. También, las semejanzas con un pequeño templo en Baalbek son sugerentes. Un friso recorre la parte superior de la linterna, con una decoración a base de lirios, correspondiéndose con la heráldica Pamphilj.

No obstante, el rasgo característico y llamativo del exterior de S. Ivo es, con toda seguridad, la teatral espiral que arranca desde lo alto de la linterna. Alrededor de una estructura columnaria, una sinuosa espiral de cuatro vueltas se alza sobre los cielos de Roma, siendo rematada por una especie de corona llameante de la que al mismo tiempo arranca una aguja metálica. Todo el perfil espiral contempla una exhaustiva decoración, a base de lirios nuevamente y gemas con diferentes formas geométricas, como si de auténticas joyas se tratara. Por lo que respecta a la aguja, está dividida en varios niveles, partiendo con seis tiras onduladas metálicas que soportan un globo con la paloma Pamphilj y una cruz que remata el conjunto.

La intervención de Borromini en la exedra fue mucho menor de lo que podría haber sido, si atendemos a los planes presentes en la obra de Giannini. Eleva un último nivel

siguiendo el planteamiento de Della Porta, en el que se suceden diversas estrellas de ocho puntos, haciendo referencia al papa Chigi, además de la inscripción central alusiva a Urbano VIII. En cada uno de los extremos se alzan dos estructuras decorativas a base de *monti*, que arrancan de un pedestal circular rodeado de estrellas de seis puntas, y que al mismo tiempo son coronados por otra estrella tridimensional.

## El lenguaje simbólico de St. Ivo

Tras haber dedicado dos puntos a las cuestiones históricas y formales de S. Ivo, podemos proceder con el que es el verdadero quid de la cuestión. Los estudios que se han elaborado sobre la simbología de S. Ivo y sus posibles discursos iconológicos son muchos, llegando a teorías, especulaciones y apuestas muy variadas y de lo más sugestivas. Como se verá, se han trazado algunas líneas básicas para interpretar la iglesia, que han sido seguidas con el tiempo por la historiografía del arte que se ha interesado por la obra. Encontraremos varias de ellas, que siguen en auge, alimentadas por la crítica, mientras que otras han ido cayendo por su propio peso a medida que han sido tratadas.

Hay que señalar que, los puntos a los que afecta fundamentalmente este tema son tres: la planta, la decoración –de todo el conjunto- y la espiral. Estos tres elementos han sido comúnmente tratados de un modo independiente, aceptando una cantidad enorme de lecturas. Sin embargo, como es evidente, muchas de esas lecturas se trazan transversalmente, tocando los tres puntos mencionados, pues es complicado dar exclusividad a cada una de esas partes sin ponerla en relación con el conjunto al que hace referencia. En nuestro caso, trataremos de ver, por cada uno de esos puntos, todos los estudios que se han elaborado hasta día de hoy. Al mismo tiempo, dejaremos ver las diferentes lecturas transversales que se desprenden de cada una de las investigaciones, que en definitiva son las que pretenden dar significados a la totalidad de la iglesia de S. Ivo.

### *La planta*

La cantidad de lecturas que ha suscitado la planta son diversas, y su simbología viene apuntada ya desde la época en la que Borromini ideó y construyó S. Ivo. Saliendo de cuestiones tipológicas, que han sido abocetadas en otro apartado, es común entre la crítica pensar que la planta de S. Ivo se basa y representa una abeja, la heráldica de los Barberini, familia bajo la que se proyectó inicialmente la capilla.

Sebastiano Giannini, en la versión del *Opus Architectonicum* de 1720, comenta la planta de S. Ivo concebida en base a la abeja Barberini.<sup>63</sup> Sin embargo, otras personalidades cercanas a Borromini sugirieron ya esta lectura con anterioridad. El primero del que se tiene noticia es Francesco Macedo, profesor de teología de la Sapienza por aquel entonces, quien en 1661 dejó por escrito el mismo supuesto.<sup>64</sup> Carlo Cartari, uno de los cargos más importantes de la universidad, dejó constancia en su diario de que S. Ivo se levanta sobre la

---

<sup>63</sup> BORROMINI, Francesco. *Opus...* op. Cit., p. 4.

<sup>64</sup> En: CARAFA, Giuseppe. *De gymnasio romano et de eius professoribus*. Rome: Antonii Fulgoni, 1751, p. 476-477.

forma de una abeja.<sup>65</sup> Incluso Fioravante Martinelli, íntimo amigo de Borromini, afirmó en su *Roma Ornata...* esta cuestión, sugiriendo que los seis lados del hexágono se corresponden con la cabeza, la cola y las cuatro alas de la abeja.<sup>66</sup>

La idea de la abeja Barberini en planta la vemos sugerida en dos documentos gráficos. Por un lado, en el primer diseño conservado elaborado por Borromini, del Archivio di Stato di Roma, apreciándose en el centro de la planta decoración a base de un sol y seis abejas que lo envuelven. Por otro, en uno de los grabados editados por Giannini, pues muestra la planta de S. Ivo, con exhaustiva decoración, siendo una abeja la que ocupa el centro del plano. Ambos casos tienen en cuenta la presencia de la abeja en la planta, pero en un sentido ornamental,<sup>67</sup> y no tanto formal o simbólico. El diseño de Borromini consistiría en una idea descartada posteriormente, ya que no lo encontramos hoy en la iglesia. El de Giannini, podría responder más bien a una invención suya, ya que tampoco se ejecutó una decoración como la que plantea.

Por lo que respecta a la planta, tendremos que esperar a mediados del siglo XX para encontrar otras interpretaciones, ya que los dos siglos anteriores, debido a la demonización que sufrió Borromini por parte de los círculos neoclásicos, se desinteresaron por el su obra. Por ahora se desconoce comentario alguno que se pueda rescatar en estas dos centurias, pero las labores de investigación persisten en su posible hallazgo. El primero, empero, en aventurarse tras mucho tiempo es Antonio Muñoz, quien en 1921 dedicó un pequeño libro a Francesco Borromini, corroborando, aunque por simple repetición y sin apenas indagar en la cuestión, la idea de la abeja barberiniana.<sup>68</sup>

El año 1967 constituye un momento crucial en el estudio de Borromini y su obra. Con motivo del tercer centenario de su muerte, la historiografía del arte dio a luz una importante cantidad de estudios e investigaciones sobre el arquitecto, siendo S. Ivo una de las obras más tratadas. A partir de aquí, el catálogo bibliográfico de Borromini empezó a crecer exponencialmente, con catálogos de exposiciones, artículos, libros y otras publicaciones de índole diversa. Hoy en día disponemos de una base documental muy completa que sigue aumentando de forma incesante.

El terreno de lo simbólico en S. Ivo fue retomado y con fuerza por Hans Ost, con un poderoso artículo que hoy en día es considerado la obra de referencia en este campo.<sup>69</sup> Ost realiza un exhaustivo estudio en el que no solo dedica atención a la planta, sino que pretende construir una identidad simbólica orgánica a partir de la lectura de todos los elementos que configuran S. Ivo. El artículo, que nunca ha sido traducido del original en alemán, sí que aparece en otra publicación del mismo año a modo de sumario, elaborado

---

<sup>65</sup> En: POULSSON, P. *The Iconography of Francesco Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza in Rome* (Tesis doctoral). Oslo: University of Oslo, 1976, p. 18.

<sup>66</sup> En: D'ONOFRIO, Cesare. *Roma nel Seicento*. Firenze, Vallecchi, 1968, p. 204.

<sup>67</sup> Los esquemas decorativos que se plantean en ambos diseños podrían corresponder tanto al pavimento como a la cúpula. El de Borromini es más complicado de determinar, pero el de Giannini podría corresponder a la cúpula, pues muestra una serie de elementos que se corresponden en cierta medida con los que encontramos a día de hoy.

<sup>68</sup> MUÑOZ, Antonio. *Francesco Borromini*. Roma: Società editrice della Biblioteca d'Arte Illustrata, 1921, p. 7.

<sup>69</sup> OST, Hans. "Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, v.30, 1967, pp. 101-142.



por el mismo Ost.<sup>70</sup> En nuestro caso, nos basaremos sobre todo en este sumario, pues además fue sometido a revisiones por Ost después de haber publicado el artículo, por lo que muestra un estado mucho más actualizado.

Según él, S. Ivo se plantea como la *Domus Sapientiae*, y en términos planimétricos lo justifica a partir del primer diseño ya mencionado, del Archivio di Stato. En dicho diseño, aparece la inscripción siguiente: “SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMVM”/“EXCIDIT COLUMNAS SEPTEM”/“PROPOSUIT MENSAM SUAM”.<sup>71</sup> Esta inscripción procede de diversos versículos presentes en el capítulo noveno de los Proverbios de Salomón.<sup>72</sup> Si mantenemos la atención en el dibujo, aparecen siete columnas en el ábside que, como sostiene Ost, harían referencia a los siete pilares mencionados en la inscripción, los del Templo de Salomón; es decir, el templo o casa de la sabiduría (*Domus Sapientiae*).<sup>73</sup>

Sin embargo, con el cambio de proyecto, visible en los sucesivos dibujos de Borromini, Ost hace una lectura pentecostal del conjunto, que trasladaría la idea de la sabiduría a un contexto neo-testamentario. Por lo que respecta a la planta, el autor apoya esta teoría en la presencia de los doce nichos, que se revelan con mayor fuerza que antes, que en añadidura, según él albergarían después esculturas de los apóstoles.<sup>74</sup> Este aspecto, no obstante, lo trataremos con amplitud en los puntos sucesivos, viendo cómo intervienen el resto de elementos.

Fue en el mismo año cuando Paolo Portoghesi trazó también una tesis interpretativa sobre la iglesia a partir de su planta. Sigue de algún modo la teoría elaborada por Ost, concibiendo la iglesia como la *Domus Sapientiae*, partiendo del proverbio de Salomón y las siete columnas presentes en el primer diseño de Borromini. Esta *Domus Sapientiae*, según el autor, hace referencia al Templo Cristiano de la Jersualén Celestial (que sería, nuevamente, el de Salomón), y también al mismo Espíritu Santo, dos símbolos irreverentes de sabiduría.<sup>75</sup> Portoghesi, quien ve y reconoce la presencia de un hexágono inscrito en el centro de la planta, lo interpreta también como símbolo de la ciencia y como una alusión al crismón, siendo este un emblema que podemos ver en el tambor en un sentido ornamental.<sup>76</sup> De algún modo, del estudio de Portoghesi se desprende una idea con dos caras: S. Ivo se postula como el templo de la sabiduría, que se manifiesta en un sentido divino (Jerusalén Celestial, Espíritu Santo y crismón) y secular (ciencia).

En el mismo 1967 se celebró un ciclo de conferencias dedicadas a Borromini, organizado por la Accademia di San Luca de Roma.<sup>77</sup> En dicho evento participaron varias personalidades, alguna de ellas aportando interesantes estudios sobre S. Ivo. En el ámbito de lo simbólico, hay que rescatar a Ost, quien como ya hemos comentado aportó un sumario del artículo que había publicado ese mismo año. Rivosecchi, quien hizo un estudio

---

<sup>70</sup> OST, Hans. “L’iconologia di S. Ivo alla Sapienza”. En: *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall’Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967, p. 145-148.

<sup>71</sup> “La sabiduría edificó su casa sobre siete pilares y ha preparado su mesa.”

<sup>72</sup> Pr. 9, 1-2.

<sup>73</sup> OST, Hans. “L’iconologia di S. Ivo... op. Cit., p. 145.

<sup>74</sup> Ídem.

<sup>75</sup> PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini... op. Cit.*, p. 162.

<sup>76</sup> Ídem.

<sup>77</sup> *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall’Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967.

más superficial de las cuestiones iconológicas de S. Ivo, también aportó algún comentario al respecto. Tomó la teoría de la abeja como base tipológica y simbólica de la planta de la iglesia, sin desmerecerla, pero comentando que, en todo caso, esta habría sido aceptable en un primer momento, como pretexto para justificar el diseño de Borromini y su vínculo con la familia Barberini, de quien derivó el encargo.<sup>78</sup>

Uno de los ensayos más interesantes y completos es el de Marcello Fagiolo, quien desde entonces ha dedicado numerosas publicaciones a la arquitectura de Borromini y al arte barroco romano en general. Fagiolo acepta la existencia de una estrella de seis puntas en la planta, siendo la que articula el resto de estructuras del edificio. Esta estrella de seis puntas la entiende como un emblema de la sabiduría, constando como un emblema de la representación de la *Matemática* (Fig.21), en la *Iconologia*<sup>79</sup> de Cesare Ripa.<sup>80</sup> Fagiolo será el primer autor en conceder a Borromini, no solo el conocimiento de la obra de Ripa, sino de su aplicación en la concepción simbólica y también ornamental de S. Ivo.

El autor, sin embargo, no se detiene aquí. Hace también una lectura de la configuración final de la planta: un triángulo con semicírculos en cada uno de sus lados. Esta particular figura también la relaciona con Ripa, esta vez con su representación de la *Ciencia* (Fig.22).<sup>81</sup> También concede atención al hexágono, que vincula nuevamente con Ripa. Tal figura la relaciona con la abeja por las seis partes que comparten, y también con la estructura de un panal. La abeja aparece en la *Iconologia*, entre otros, como símbolo de adulación. Si reparamos en el primer diseño de Borromini, el centro consta de un Sol, posible alusión divina –y papal– y de la sabiduría, y seis abejas a su alrededor, como si de aduladoras se trataran, es decir, fieles estudiantes.<sup>82</sup>

El autor, reparando de nuevo en el diseño mencionado, sigue las teorías de Ost y Portoghesi, considerando a S. Ivo como la *Domus Sapientiae* partiendo de la inscripción en latín. Sin embargo, trata de ir más allá a partir de una lectura que realiza sobre las siete columnas proyectadas en ese primer dibujo. En primer lugar, las siete columnas harían referencia al Templo de Salomón y, por ende, a la *Divina Sapientia*, que vendría representada al mismo tiempo por la paloma que en un inicio colgaría de la linterna. Pero Fagiolo da además una cobertura apocalíptica a este aspecto, que justifica nuevamente a partir de Ripa. En Ripa, se representa a la *Divina Sapientia* (Fig.23) como Minerva, con un escudo con la paloma de la sabiduría y un libro en el que aparecen siete sellos, además de un ángel pascual, que es quien se encarga de abrirlos. Los siete ellos y el ángel son elementos apocalípticos, y Ripa los pone en relación mediante la representación de la *Divina Sapientiae*.<sup>83</sup> Fagiolo ve lo mismo en S. Ivo, al haber presentado Borromini, inicialmente, un templo con siete columnas y la paloma del Espíritu Santo coronando la estructura.

---

<sup>78</sup> RIVOSECCHI, Mario. “Dinamismo ascensionale nella architettura del Borromini”. En: *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967, p. 122.

<sup>79</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia*. Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618.

<sup>80</sup> FAGIOLO, Marcello. “Sant’Ivo, Domus Sapientiae”. En: *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967, p. 151.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>82</sup> *Ídem*.

<sup>83</sup> FAGIOLO, Marcello. “Sant’Ivo... op. Cit., p. 153.

En suma, Fagiolo hace un loable desglose de las diversas figuras geométricas y elementos que configuran la planta de S. Ivo, dando a cada uno de ellos una base simbólica que partiría de diferentes emblemas de la *Iconologia* de Ripa. Esto denotaría, no solo un conocimiento directo por Borromini de la fuente mencionada, sino una sabia interpretación de su contenido y una asombrosa aplicación en la geometría que configura la base sobre la que se levanta el edificio. La *Domus Sapientiae* de Fagiolo, en planta, contempla la sabiduría profana por un lado, expresada mediante los emblemas de la Ciencia y la Matemática, y –ante todo- la divina por otro, relacionándose con el papa y su heráldica, el Templo de Salomón y el Apocalipsis. Todo ese cosmos, como ya se ha apuntado, sustentado por la obra de Ripa.

Ese mismo año, Carlo Brandi dedicó una pequeña publicación a Borromini y S. Ivo, de la que se puede desprender algún filón interesante. Ve y acepta la presencia de la abeja Barberini como base para la planta de la iglesia, corroborando la teoría trazada desde los inicios.<sup>84</sup> Además, dará, como novedad, una interpretación cosmológica a las siete columnas ideadas en los proyectos iniciales de Borromini. Según Brandi, esas siete columnas se podrían corresponder con los siete planetas.<sup>85</sup> No obstante, la lectura de Brandi, sin muchos argumentos para apoyarla, no ha sido retomada y desarrollada por la crítica posterior.

En 1968, Pierre de la Ruffinière du Prey elabora un completo artículo sobre el lenguaje simbólico de S. Ivo, basándose ante todo, como referencia, en el que publicó Ost un año antes. Siguiendo a su predecesor, corrobora la tesis de la *Domus Sapientiae* partiendo de la inscripción del primer diseño de Borromini y la presencia de las siete columnas en el ábside.<sup>86</sup> Esta lectura, que equipara la iglesia al Templo de Salomón, ha sido ampliada por Du Prey. En primer término, acepta que el hexágono formase parte de la concepción planimétrica de la iglesia, pero no desde un principio. Sin embargo, cree que sería a partir de este punto en el que comenzara la construcción. Niega la teoría de la abeja Barberini, e interpreta el hexágono (que también lee como estrella de seis puntas) como un sello de Salomón.<sup>87</sup>

Para apoyar su tesis, el autor menciona el *Oedipus Aegyptiacus*, obra del jesuita Athanasius Kircher, en la que habla de la estrella de seis puntas como uno de los Sellos de Salomón (Fig.24).<sup>88</sup> Tal vez Borromini reparara en la obra de Kircher, siendo editada en Roma por aquel entonces, dotando a S. Ivo de un hexágono y de una dimensión simbólica que, junto con el primer dibujo, reforzaría el vínculo de la iglesia con el Templo de Salomón. Al mismo tiempo, S. Ivo, al hacer referencia a Salomón, no solo estaría apelando a la sabiduría, también a aquel que la representaba en el momento, el papa, el sucesor directo.<sup>89</sup> Por lo tanto, la concepción salomónica de la iglesia estaría estrechamente vinculada con la figura del pontífice –Alejandro VII- a través de la sabiduría, que es lo que ante todo representa S. Ivo. Toda esta tesis final viene corroborada y ampliada por la lectura que hace Du Prey de la decoración de la iglesia, que trataremos más adelante.

<sup>84</sup> BRANDI, Carlo. *Borromini...* op. cit., p. 85.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>86</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 31. Bd., H. 3, 1968, p. 217.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>88</sup> KIRCHER, Athanasius. *Oedipus Aegyptiacus*. Roma: Vitalis Mascardi, 3. Vols., 1652-54.

<sup>89</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism..." op. Cit. p. 226.

En 1979, Anthony Blunt publica un monográfico sobre Francesco Borromini, convirtiéndose en uno de los libros referentes en el estudio. Dedicó un capítulo al análisis de S. Ivo, haciendo también comentarios sobre su planta. Según Blunt, la planta fue concebida mediante la combinación de dos triángulos, conformando una estrella de seis puntas, en el interior de la cual se inscribe un hexágono. Esta interpretación tipológica de la planta, acuñada por muchos otros autores, le sirve a Blunt para ver en ella una representación de la estrella de David y, por ende, un símbolo de la sabiduría.<sup>90</sup> Blunt ha optado por traducir la planta con una simbología universalmente conocida y perfectamente plausible, sin llevar a cabo investigación alguna que le llevara más allá. Su interés era, ante todo, hacer un estudio de la figura y la obra de Borromini, de ahí que su contribución en el campo de lo simbólico de S. Ivo sea tan concisa.

Pocos años más tarde, en 1982, Orlin-Johnson publica un artículo en el que ofrece una interesante construcción simbólica de la iglesia. Su estudio, con el que pretende establecer un vínculo entre una lectura salomónica del edificio y otra pentecostal, en ambos casos como emblemas de la sabiduría, se apoya en cierto modo en la planimetría del conjunto. El autor concibe S. Ivo como el Templo de la Sabiduría, en el que se invoca a la misma portada por el Espíritu Santo, conjugándose la *Divina Sapientiae* salomónica en primer término con la del Pentecostés, en segundo.<sup>91</sup>

Durante el período pentecostal, en S. Ivo se recitaban poemas y textos, algunos de ellos atribuidos popularmente a Salomón. Uno de ellos era el *Clavis Salomonis*<sup>92</sup>, conocido en época de Urbano VIII, que venía acompañado de varios signos, de los que cabe destacar las estrellas de cinco y seis puntas y el resultante de combinar un triángulo con tres círculos. Los tres eran conocidos como sellos de Salomón, especialmente el último, el que según el autor es clave para desvelar la planimetría de S. Ivo (Fig.25).<sup>93</sup> Por lo tanto, descarta la idea de que la iglesia se levante sobre un hexágono o estrella de seis puntas; considera que su forma básica es un triángulo que presenta exedras en sus lados.<sup>94</sup> De este modo, se equipara al tercer sello mencionado, que al mismo tiempo parece ser un símbolo solar, un emblema Barberini, que obviamente se asociaría con el Pentecostés: el sol (fuego) no solo es Dios, sino su sabiduría, acogida en la que es su casa, S. Ivo.

En el mismo 1982, John Beldon Scott amplió el registro de interpretaciones de la planimetría de S. Ivo, así como de todo el conjunto en general. Después de varios autores que han descartado la concepción de la planta de la iglesia en base a la abeja Barberini, Scott da toda una serie de argumentos para justificar semejante atribución simbólica.

---

<sup>90</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini*... op. cit. p. 120-122

<sup>91</sup> ORLIN-JOHNSON, Kevin. "In Ivonem Explanations: The Meaning and Purpose of S. Ivo alla Sapienza". *Artibus et Historiae*. Venice: Irsa, Vol. 3, No. 5, 1982, p. 98.

<sup>92</sup> El *Clavis Salomonis* (Llave de Salomón), al que no tenemos acceso pero cuyo contenido conocemos por el autor, era un texto salomónico o pseudo-salomónico que se recitaba en las ceremonias pentecostales de la época, especialmente, como se ha señalado, durante el tiempo de Urbano VIII. El texto evoca una ceremonia litúrgica, mística, en la que el maestro invoca a la Divina Sabiduría para brindarla a sus alumnos. Semejante liturgia, pone en relación tres aspectos: Salomón, por su supuesta autoría; la Pentecosta, con la llamada y descenso de la sabiduría; el contexto de S. Ivo y el conjunto de la Sapienza, la universidad de Roma, en la que el maestro dirige la ceremonia dirigiéndose a sus alumnos. Por ende, la Sapienza, y particularmente S. Ivo, se convierte en la *Domus Sapientiae*, donde se recibe y se profesa la sabiduría infundida por Dios, derivando en un sentido genealógico de Salomón, cuyo templo es representado por la iglesia de Borromini. Ver: *Ibidem*, 102.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 100-103.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 104.

Tomando como referencia el ya exhaustivamente mencionado primer diseño conservado de Borromini, en el Archivio di Stato di Roma, Scott ve una relación clara entre la sabiduría y la familia Barberini,<sup>95</sup> establecida a partir de la inscripción del margen y las seis abejas alrededor del sol, en el centro de la planta. En ese primer diseño, Scott ha visto trazos borrados y difuminados que parecen sugerir la existencia de un hexágono, que ha puesto en relación con los panales de las abejas y le ha ayudado a corroborar la tesis inicial, siendo la génesis planimétrica de la iglesia en base a la abeja.<sup>96</sup>

Ese nexo establecido en la planta, según el autor, podría tener una finalidad práctica: ganarse definitivamente a sus patrones.<sup>97</sup> Sin embargo, le ha dado una lectura simbólica bien fundamentada. Por lo visto, mucha literatura de la época entendía a la abeja como animal representante de la inteligencia. Ya Virgilio en sus *Geórgicas*<sup>98</sup> infundió a las abejas ese don, lo que era conocido ya popularmente en la Roma de Borromini. No obstante, el libro que recogía gran atención por parte de autores clásicos a las abejas, es el *Christiana hierarchia apum moribus adumbrata*,<sup>99</sup> de Andrea Torelli. Este libro, como documenta Scott, figuraba en la biblioteca del cardenal Francesco Barberini, quien dio el encargo de la Sapienza a Borromini. La idea principal que se puede extraer de los pasajes de la obra de Torelli es: las abejas, productoras de cera, usada para velas con las que iluminar, siendo Cristo la luz y la luz una alusión clara a la sabiduría.<sup>100</sup>

A partir de aquí, la lectura está servida: la abeja, emblema de los Barberini, es símbolo de sabiduría, de la que su familia y especialmente el papa, Urbano VIII, son sus máximos representantes. Es a partir de todo este desglose que Scott concede la posibilidad de que la abeja sea el eje, tanto formal como iconológico, sobre el que se levanta la iglesia de Borromini.

Años más tarde, en 1989, Alexandra Herz contribuye en la contienda simbólica con un interesante artículo. Pone de manifiesto su descontento ante el estudio tan poco unitario de la cuestión, considerando vital la concepción de S. Ivo como un todo, y es bajo esta premisa sobre la que elabora ella su propio estudio. Apoya la idea formalmente trazada por Du Prey, viendo S. Ivo como una representación del Templo de Salomón y *Domus Sapientiae*. No obstante, traza sus teorías a partir de análisis sobre las descripciones que hace Prudencio en su *Psychomachia*<sup>101</sup> del Templo de Salomón, para ver sus correspondencias formales e iconológicas con la iglesia de Borromini en su totalidad.

Tal y como extrae Herz de Prudencio, en la *Psychomachia*, la construcción del Templo de Salomón hace gloriosa a Jersualén. El templo, como describe Prudencio, es de planta centralizada y totalmente armónico. Posee doce puertas, y se sustenta sobre siete pilares. Si comparamos la descripción con S. Ivo, Herz ha visto notables correspondencias: S. Ivo también es un edificio centralizado, no posee doce puertas pero sí doce nichos, y en un origen fue concebida con un ábside configurado por siete columnas. Estas

---

<sup>95</sup> No sería la primera vez en darse una relación de este tipo. Ya en la década de los 30, Andrea Sacchi decoró una de las salas del Palazzo Barberini con un fresco con temática de la Divina Sapienza, donde vinculaba la sabiduría con la familia Barberini. Es más que probable que Borromini hubiera visto ese fresco en algún momento.

<sup>96</sup> SCOTT, John B. "S. Ivo alla Sapienza..." op. cit., p. 296-299.

<sup>97</sup> Ibídem, p. 300.

<sup>98</sup> VIRGILIUS, Publius. *Georgics*. London: The Loeb Classic Library, 1930, p. 219-227.

<sup>99</sup> TORELLI, Andrea. *Christiana hierarchia apum moribus adumbrata*. Bologna, 1641.

<sup>100</sup> SCOTT, John B. "S. Ivo alla Sapienza..." op. cit., p. 300-301.

<sup>101</sup> PRUDENCIO. *Obras*, Vol. 2. Madrid: Gredos, 1997.

comparaciones, que en cierto modo son positivas, le sirven a la autora, no solo para relacionar a la obra de Borromini con la descrita por Prudencio, sino también para vincularlo una vez más con el Templo de Salomón y, por lo tanto, para entenderla como la *Domus Sapientiae*.<sup>102</sup> Es una lectura alternativa igualmente plausible que el resto, en este caso partiendo de otra fuente que pretende explicar la génesis y el significado de la iglesia.

Spadaro aportó alguna cuestión relativa al asunto que nos concierne, en 1992. La exégesis tramada por el autor, a pesar de ser breve y poco desarrollada, deja en el camino un interesante punto que no había sido visto anteriormente por la crítica. La planta de S. Ivo la contempla a base de unir dos triángulos que, como ya sabemos, constituirían una figura estrellada de seis puntas. Esa unión, concretamente los puntos en los que se da, simboliza para el autor la conjunción entre dos de los cuatro elementos: el fuego y el agua. Además, descarta la tesis de la abeja ya reiterada, considerándola, en todo caso, una cuestión trazada por Borromini para contentar a su patrón.<sup>103</sup>

La tesis de los elementos, ya elucubrada aquí por Spadaro sobre la mesa, será continuada pocos años más tarde, con Leros Pittoni, en 1995. Pittoni publicó un libro dedicado al secretismo que esconde la figura de Borromini, así como algunas de sus obras, bajo un prisma un tanto especulativo. La planta de S. Ivo, para el autor, se conforma a partir de la unión de dos equiláteros, representando la estrella de Salomón;<sup>104</sup> pero esto no es todo. Es entonces cuando Pittoni da a la planta una cobertura masónica, identificando los cuatro elementos: el fuego (a lo alto), el agua (en el sector opuesto), el aire y la tierra (ambas en el interior, fruto de la intersección de los triángulos).<sup>105</sup> Esta teoría viene complementada por la lectura que hará de los elementos decorativos de la iglesia, así como la espiral y el conjunto en general.

Uno de los autores que mayor interés ha mostrado por S. Ivo y más publicaciones ha aportado a su estudio es Joseph Connors, a quien hemos hecho referencia ya en puntos anteriores. En cuanto a la materia simbólica de la planta, Connors no ha ampliado mucho el registro; en todo caso, ha puesto de manifiesto las teorías existentes y aquellas que considera no del todo acertadas. En 1996 elaboró un artículo donde dedica un profuso estudio a algunos diseños de Borromini, y destaca especialmente el primero conservado, en el Archivio di Stato.

Rechaza que este haya sido concebido a base de unir dos triángulos con fin de conformar una estrella sixpartita, atribuyendo esta persistente idea errónea al diseño que añadió Giannini al *Opus*.<sup>106</sup> Por ello mismo, descarta toda lectura salomónica de la planta.<sup>107</sup> Del mismo modo, también rechaza que la abeja, emblema Barberini, haya funcionado como motivo simbólico y tipológico para la configuración final de la planta. En

---

<sup>102</sup> HERZ, Alexandra. "Borromini, S. Ivo and Prudentius". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, N. 2, 1989, p. 152-153.

<sup>103</sup> SPADARO, Giuseppe A. *Il "Caso" Borromini : ricostruito per identificazione*. Roma: Mediterranee, 1992, p. 106-108.

<sup>104</sup> PITTONI, Leros. *Francesco Borromini: l'iniziato*. Roma : De Luca, 1995, p. 100.

<sup>105</sup> Ídem.

<sup>106</sup> Connors es de los pocos autores que se ha negado en concebir la planta de S. Ivo bajo la combinación de dos triángulos. Su apuesta, que ya ha sido comentada en el análisis anterior de la planta, es un triángulo completado por exedras semicirculares en cada uno de sus lados. Esta idea, que ya había sido instada por otros antes, la defiende y desarrolla ampliamente Connors en su artículo. Ver: CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza... op. cit., p. 38-57.

<sup>107</sup> Ibídem, p. 50.

todo caso, ese valor se le habría dado a posteriori, pero nunca habría sido concebida de ese modo desde un origen.<sup>108</sup>

El año 2000 fue especialmente prolífico en cuanto a la investigación sobre Borromini se refiere. Hacía cuatro siglos que los grandes del barroco romano, Borromini, Bernini y Cortona, ponían el pie en el mundo para dar rienda suelta a su genio artístico. Con motivo de este acontecimiento, la historiografía del arte publicó nuevos estudios y ampliaciones que ayudaron a completar un poco más a estos artistas y sus obras. Por lo que respecta a nuestro arquitecto, hay que destacar el nuevo ciclo de conferencias, otra vez llevado a cabo por la Accademia de San Luca de Roma, y una exposición, celebrada también en Roma, que vino acompañada de un fantástico catálogo con contribuciones de muchos autores.

El catálogo, *Borromini e l'Universo Barocco*<sup>109</sup>, contiene importantes aportaciones en el terreno simbólico de S. Ivo. Robert Stalla contribuyó con un artículo, donde relaciona la historia constructiva de S. Ivo con proceso de Galileo, dedicando algo de su atención a la planimetría del conjunto. Stalla considera que el plan triangular forma parte de una fase inicial. Dicho plan, según el autor, tendría algo que ver con las ideas de Galileo, al combinarse el triángulo con los círculos –laterales–, las dos figuras fundamentales de la cosmología galileica.<sup>110</sup> Al mismo tiempo, vería en la figura triangular una estampa trinitaria, que inevitablemente aludiría a la sabiduría divina.<sup>111</sup> El artículo de Stalla se centra en el cariz contextual de la obra, de ahí que sus aportaciones iconológicas sean un tanto lacónicas. No obstante, el fabuloso estudio que elabora hace más que sugerente la lectura galileica de la iglesia.

En 2002, un artículo de John Hatch fue publicado, con el que pretendía justificar la gran vocación científica –y el conocimiento de las leyes de la ciencia moderna– de Borromini, partiendo de sus dibujos y el magistral uso que hace de la geometría. Como dice Hatch, la geometría borrominiana se puede entender como una “dimensión escondida”,<sup>112</sup> que cabe ser descifrada. La misma geometría, como dice Hatch, era la que según Kepler<sup>113</sup> organizaba estructuralmente el universo, residiendo también oculta a los ojos humanos. La tarea del humano era buscar las herramientas necesarias para descifrar la estructura geométrica del cosmos, que supondría a su vez un paso para acercarnos a Dios, quien la había dispuesto previamente. En ese sentido, Hatch hace una lectura kepleriana de la geometría de S. Ivo (y en general de toda la práctica arquitectónica de Borromini), siendo la iglesia en sí misma un microcosmos cuya estructura no se revela con facilidad. Además, Kepler concebía el universo en cierto sentido trinitario, lo que se correspondería perfectamente con el triángulo fundamental de la planta.<sup>114</sup>

Al mismo tiempo, la idea sugerida por Hatch despierta un tinte ciertamente neoplatónico, presente en las teorías de Kepler y en la ciencia del momento. El espectador, haciendo uso de sus herramientas desde la “planta” del edificio, debe descodificar el tejido geométrico que se esconde tras las visibles estructuras de S. Ivo. La posterior comprensión

---

<sup>108</sup> CONNORS, Joseph. “S. Ivo alla Sapienza... op. cit., p. 50..

<sup>109</sup> BÖSEL, Richard; FROMMEL, Christoph. *Borromini e l'universo barocco*. Milano: Electa, 2000.

<sup>110</sup> STALLA, Robert. “L'opera architettonica di... op. Cit., p. 29.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>112</sup> HATCH, John G. “The Science behind Francesco Borromini's Divine Geometry”. *Visual Arts Publications*. Ontario: The University of Western Ontario, p. 133.

<sup>113</sup> KEPLER, Ioannis. *Harmonices Mundi*. Linz: Godofredi Tampachii, 1619.

<sup>114</sup> HATCH, John G. “The Science behind... op. cit., p. 133-135.

de la cuestión sería un paso más en el acercamiento a Dios, que se manifiesta con la luz, entrando por las ventanas de la linterna.<sup>115</sup> Supone pasar de un desorden material poco comprensible (la geometría de S. Ivo) a una manifestación perfecta de lo intangible (la luz divina). El autor no puede afirmar con certeza que Borromini hubiera mantenido contacto directo con la obra de Kepler, pero el pensamiento del científico ya circulaba ampliamente por Italia.<sup>116</sup>

El mismo año 2002, John Hendrix publicó un interesante libro sobre Borromini, relacionando su arquitectura con el mundo de la filosofía y las ciencias ocultas. Las atrevidas pero sugestivas teorías del autor versan ante todo sobre la concepción de San Carlo alle Quattro Fontane, pero también dedica un capítulo a S. Ivo, del que cabe señalar algunos aspectos. Hendrix ve la planta de S. Ivo como una unión de dos equiláteros, formando una estrella de seis puntas; sin embargo, niega que en ella se inscriba un hexágono, como Giannini sugirió con su diseño y así otros autores posteriores.<sup>117</sup> De la geometría mencionada, Hendrix propone diversas lecturas que se compenetran entre sí.

Retomando las ideas de Pittoni, el autor ve una representación de los cuatro elementos en la planta, acudiendo a los campos de la alquimia y la hermética: de este modo, la punta superior es el fuego, la inferior es el agua, y los puntos de intersección son el aire y la tierra.<sup>118</sup> Al mismo tiempo, Hendrix tiene en consideración la planta como un triángulo al que se le han añadido semicírculos en cada uno de sus lados. El triángulo lo lee como un símbolo de la sabiduría. Los lóbulos, sin embargo, los entiende bajo un prisma trinitario, tesis que sustenta con las obras de Robert Fludd (*Microcosmi Historia*, 1619)<sup>119</sup> y la de Athanasius Kircher (*Obeliscus Pamphilius*, 1652)<sup>120</sup>. A partir de estos autores, Hendrix elabora una interpretación neoplatónica de la planimetría: los equiláteros, figuras terrenales y sensibles; las intersecciones circulares, expresión de la Trinidad, de Dios y su perfección.<sup>121</sup>

Pero no se detiene en este punto. Hendrix indaga hasta el fondo de la cuestión, lo que le permite trazar un nexo de unión entre la geometría de S. Ivo, el neoplatonismo trinitario de Kircher y Fludd y la cosmología egipcia. Como comenta el autor, la Trinidad cristiana puede ser entendida como una derivación de la religión egipcia. La civilización egipcia estaba abanderada por tres deidades principales: Emph (Ra), Ptah y Amón. Estas figuras representaban, respectivamente, el intelecto, la sabiduría y la virtud. Estos tres valores, según Hendrix, estarían representados por las exedras de la planta del mismo modo que lo haría la Trinidad cristiana, estableciendo una perfecta relación de concordancia con S. Ivo por lo que significa y representa.<sup>122</sup> Así, la Trinidad se equipara con la tríada egipcia, tanto por significado como por genealogía teológica, expresándose ambas dos en la geometría de la iglesia.

Hendrix completa su discurso con un aspecto más. Hace referencia a Pittoni, quien en su libro, a la hora de describir el interior de S. Ivo, se vale de una descripción de Plotino,

---

<sup>115</sup> HATCH, John G. "The Science behind..." op. cit., p. 135-136.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 136

<sup>117</sup> HENDRIX, John. *The Relation between architectural forms and philosophical structures in the work of Francesco Borromini in Seventeenth-Century in Rome*. New York: Mellen, 2002, p. 149.

<sup>118</sup> *Idem*.

<sup>119</sup> FLUDD, Robert. *Microcosmi Historia*. Oppenheimij: Iohannis Theodorj de Brÿ, 1619.

<sup>120</sup> KIRCHER, Athanasius. *Obeliscus Pamphilius*. Roma: Ludovici Grignani, 1650.

<sup>121</sup> HENDRIX, John. *The Relation between...* op. cit., p. 150-151.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 152.



quien siembra las semillas del neoplatonismo medieval. Le sirve como excusa para hablar de los jeroglíficos, que según Plotino no tenían un fin igualmente comunicativo que el lenguaje ordinario, sino que este era el modo en el que se manifestaba el mundo inteligible de los dioses, en un estadio superior. Esa lectura platónica de los jeroglíficos fue seguida por Kircher y otros de su tiempo, y Hendrix, en ese supuesto, cree que la geometría de S. Ivo haría referencia a la no-discursividad del mundo inteligible.<sup>123</sup> La planta, en la que se manifestaría ese discurso, a su vez sería el primer estadio del microcosmos platónico que sería S. Ivo, un estadio terrenal en el que se expresa crípticamente el mundo metasensible (la Trinidad cristiana y la tríada egipcia). Por encima de este primer nivel, se elevaría el resto del conjunto, culminando en la linterna, donde la entrada de la luz simbolizaría la irrupción divina.<sup>124</sup>

### *La decoración*

El programa ornamental de S. Ivo no podemos apartarlo del conjunto, puesto que juega un rol muy importante, tanto en la totalidad de la iglesia como por sí mismo. Mientras que los comentarios planimétricos los hemos encontrado prácticamente desde la génesis del edificio, así como veremos también con la espiral, el campo de la decoración no fue explorado ampliamente hasta el siglo XX. Además, de los tres campos aquí propuestos para su análisis, el tema ornamental es el que ha sido tratado de un modo más marginal, o bien siempre relegado a un discurso basado en la planta, en la espiral u otras lecturas genéricas del edificio, como si de un elemento complementario se tratara. Parte de la historiografía del arte, empero, le ha dedicado estudios amplios a este punto, y por ello deben ser traídos aquí.

El primero en trazar sus interpretaciones fue Ost con el artículo antes mencionado, en 1967, una de las fechas cruciales en los avances historiográficos sobre Borromini y su obra, como ya sabemos. Ost, quien había hecho del conjunto una lectura salomónica - concibiendo S. Ivo como la *Domus Sapientiae*- y pentecostal al mismo tiempo, repara en ciertos elementos decorativos para corroborar el segundo aspecto comentado. Según Ost, la concepción de S. Ivo en alusión al Pentecostés se puede ver ratificada a partir de diversos elementos decorativos que hallamos en el interior, en la zona de la linterna. En añadidura, acepta que Borromini se basara en la *Iconologia* de Ripa para concebir el programa decorativo de S. Ivo. Sin embargo, no cita ejemplos que acaben de justificarlo.

Si volvemos al asunto pentecostal, por un lado, en la pequeña bóveda de la linterna, se despliegan pequeñas llamas en estuco (Fig.26), difíciles de captar a simple vista desde la posición del espectador, pero presentes.<sup>125</sup> Por otro, alrededor del óculo que se abre en el centro de la cúpula se disponen doce estrellas de ocho puntas, de la heráldica Chigi, haciendo referencia al papa Alejandro VII.<sup>126</sup> Ambos aspectos harían referencia al Pentecostés, entendiendo las llamas como las lenguas de fuego y las estrellas como los rayos del Espíritu Santo. Lo interesante de la lectura de Ost es la relación que, según él, se establece entre el Pentecostés, los emblemas papales y aquellos relativos a la propia

---

<sup>123</sup> HENDRIX, John. *The Relation between...* op. cit., p. 155.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>125</sup> OST, Hans. "L'iconologia di S. Ivo..." op. Cit., p. 145.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 146.

institución de la Sapienza.<sup>127</sup> Este último aspecto vendría dado por la presencia de los querubines de la cúpula, que aludirían al original y primitivo icono del *Studium Urbis*, preservado hasta día de hoy como su estigma reconocido.

Portoghesi aportó también algunas pinceladas al respecto el mismo 1967. El autor ve referencias apocalípticas en los doce nichos interiores, que se creían para doce apóstoles escultóricos, y también en la presencia del Agnus Dei en el tambor, en línea vertical con la puerta de acceso al conjunto. No obstante, cree que en su totalidad los ornamentos escogidos por Borromini ayudarían a sustentar la teoría de la iglesia en tanto que Templo de la Sabiduría, sobre todo las estrellas de la cúpula y los querubines.<sup>128</sup> No son ideas ampliamente desarrolladas, pero sí coherentes, por lo que el asunto no cabe ser desmerecido.

Marcello Fagiolo, para el ciclo de conferencias de 1967 de la Accademia de San Luca, aporta interesantes propuestas simbólicas en el ámbito de lo decorativo de S. Ivo. Como ya había sugerido Portoghesi, Fagiolo sustenta la cobertura apocalíptica de gran parte del ciclo ornamental de la iglesia, especialmente presente en la zona cupular. Las doce estrellas que rodean el óculo son, según el autor, una clara alusión a la Mujer Apocalíptica, pues luce una corona de doce estrellas en su cabeza. Las hileras de ocho estrellas que corren por la bóveda son nada menos que doce nuevamente, siendo la última rematada por una cruz. Esta configuración responde, según Fagiolo, al pasaje del Apocalipsis en el que Cristo sostiene siete estrellas en su mano, de tal manera que la estrella con la cruz aludiría a Cristo y las siete precedentes a las que tendría en su mano.<sup>129</sup>

La lectura apocalíptica la extendería a la decoración a base de *monti chigiani* que se despliega en tres de los tramos de la bóveda. Los monti, dispuestos en tres niveles, están abrazados por coronas, destacando el último de ellos, cuya corona es de fuego y podría hacer referencia al Apocalipsis. No obstante, Fagiolo admite aquí un dualismo iconológico, pensando que el fuego pueda también apelar al Pentecostés, que vendría corroborado por la paloma colgante de la linterna (hoy fuera de su lugar tras haber caído por su propio peso).<sup>130</sup>

La atención minuciosa de Fagiolo le hace dirigirse incluso a un elemento anteriormente no mencionado, que es el balcón de la fachada este, en Piazza Sant'Eustachio (Fig.27). En esa balconada, el autor ha querido dar una lectura derivada de Ripa de los diferentes emblemas decorativos dispuestos a modo de friso. Partiendo de Fagiolo, el libro se entendería como la Sabiduría, la espada como la Fortaleza y la Razón, la corona como el Furor Poético y la serpiente como la Prudencia.<sup>131</sup> Son elementos que, bajo estas lecturas, irían en consonancia con el tipo de institución que es la Sapienza. No obstante, el autor ha querido dar un baño apocalíptico en añadidura a este friso, creyendo de un modo especulativo su posible relación, como atributos, con los Jinetes del Apocalipsis.<sup>132</sup> Sería una forma de vincular la decoración aquí presente con la del interior de la iglesia y crear así un discurso cerrado.

Du Prey elaboró en 1968 un exhaustivo estudio de la decoración de S. Ivo y sus posibles significados simbólicos, en su artículo respuesta al anterior de Ost. El autor parte

---

<sup>127</sup> OST, Hans. "L'iconologia di S. Ivo... op. Cit., 146.

<sup>128</sup> PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 162.

<sup>129</sup> FAGIOLO, Marcello. "Sant'Ivo, Domus Sapientiae". En: *Studi sul Borromini...* op. Cit., p. 154.

<sup>130</sup> Ídem.

<sup>131</sup> Ibídem, p. 155.

<sup>132</sup> FAGIOLO, Marcello. "Sant'Ivo, Domus Sapientiae". En: *Studi sul Borromini...* op. Cit., p.156.

de un diseño de Borromini, hoy en la Albertina (516), en el que se plantea un sistema decorativo para la bóveda que no fue ejecutado (Fig.28). Consta de un frontón que enmarca un querubín, sobre el que se eleva una hoja de palma coronada por una estrella Chigi. Esta combinación de elementos haría referencia, según el autor, directamente al Templo de Salomón en Jerusalén.<sup>133</sup> Como trae el autor, en la misma Biblia se puede leer que Salomón, a la hora de construir su templo, grabó en los muros querubines, palmas y flores<sup>134</sup>, dispuestos en el mismo orden que presenta el diseño de Borromini. Esa primera idea decorativa, de época del papa Alejandro VII, indica de algún modo que la concepción salomónica del templo estuvo siempre presente.<sup>135</sup> El autor sugiere además la posibilidad de que Borromini se inspirase en algunas ilustraciones del libro de Juan Bautista Villalpando y Jerónimo del Prado, *In Ezechielem Explanationes...*(1596)<sup>136</sup>, que parecen tratar el tema salomónico en cuestión.

Así, la decoración final que encontramos es diferente (Fig.29): dos ramas de roble Chigi, dentro de las cuales se insertan dos hojas de palma cruzadas, una corona y motivos florales. La disposición de los elementos ha variado, y algunos de ellos han sido añadidos respecto al plan inicial, como la corona o las flores. La corona, símbolo de Salomón, cree Du Prey que, combinada de tal forma con el resto de motivos, salomónicos y papales, equipararía al rey del Antiguo Testamento con Alejandro VII, y por ende, S. Ivo se mostraría como el neo-templo de la sabiduría como lo fue el de Jerusalén. Esa idea vendría confirmada también por los *monti chigiani* coronados, también en la bóveda, y sería para el autor el leitmotiv que orquesta toda la decoración del conjunto.<sup>137</sup> Sin abandonar la cúpula, repara en las hileras de estrellas, donde se alternan las salomónicas de seis puntas con las chigianas de ocho. La última de ellas, de seis puntas con una cruz, simbolizaría el papel de Salomón como antecesor directo de Cristo.<sup>138</sup>

Se puede ver incluso en detalles de lo más ínfimos, como los capiteles de las pilastras (Fig.30). La originalidad del diseño, basado en el corintio, contiene bellotas y hojas de roble, apelando a la heráldica de Alejandro VII, y también una estrella de seis puntas, esta vez haciendo referencia a la planta sixpartita y al Sello de Salomón.<sup>139</sup> Pasando al pavimento, el autor encuentra otra referencia a la idea trazada, configurándose hexagonalmente, a partir también de hexágonos bicromos, pero con una división en ocho tramos que sugeriría nuevamente la presencia de la emblemática papal.<sup>140</sup> Además, el autor no solo vincula al papa con aspectos del Antiguo Testamento, también lo hace con el Pentecostés, viéndolo en la antigua paloma colgante de la linterna y las doce estrellas Chigi que envuelven aun el óculo de la cúpula.<sup>141</sup>

El autor resume la cuestión de un modo bastante claro: para él, S. Ivo no solo representa la sabiduría en sí misma en tanto que es su templo, sino su progreso, partiendo del Antiguo Testamento (Salomón), pasando por el Nuevo Testamento (Espíritu Santo) y

<sup>133</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit. p. 220.

<sup>134</sup> 1, Reyes, 6, 29.

<sup>135</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit. p. 221.

<sup>136</sup> DEL PRADO, Jerónimo; VILLALPANDO, Juan Bautista. *In Ezechielem explanationes et apparatus vrbis ac templi Hierosolymitani*. Roma: Aloysij Zannetti, 3 vols., 1596.

<sup>137</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit., p. 222-223.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>140</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit., p. 226.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 228

los apóstoles (nichos) y culminando con el representante de Dios en la Tierra (el papa, Alejandro VII).<sup>142</sup> De esta manera, a partir de todo el lenguaje decorativo y el conjunto en general de la iglesia, se genera una genealogía divina, la abanderada de la sabiduría, en la que el papa se postula como descendiente directo e irrefutable.

Tras el exhaustivo estudio de Du Prey, pasarán algunos años hasta que se hagan nuevas contribuciones al campo decorativo. Blunt, en 1979, en su monografía de Borromini, menciona algún aspecto sobre la ornamentación de la iglesia, aunque de forma breve y concisa. Según el autor, la combinación de palmas y coronas del interior podrían tener un significado relacionado con la vida eterna.<sup>143</sup> No va más allá en la cuestión, haciendo una lectura muy superficial del asunto.

En 1982, contamos con la contribución de Scott en la contienda. Por lo que respecta al ámbito decorativo, la paloma del interior, el primer elemento ornamental que fue ejecutado, la ve como símbolo de la sabiduría, y al mismo tiempo como imagen heráldica del papa Inocencio X Pamphilj por llevar una rama de olivo en el pico. La paloma sería entendida como un emblema pentecostal, el Espíritu Santo, que ilumina mediante las lenguas de fuego y las hileras de estrellas a los estudiantes de la Sapienza, infiriéndoles la sabiduría divina.<sup>144</sup>

Por lo que respecta a la decoración cupular, concretamente la de los tramos convexos, sugiere lecturas relacionadas con la virtud, el martirio y la inmortalidad, lo que recordaría a San Fortunato y San Alejandro, los dos santos cuyos restos se hallan bajo el altar. Pero al mismo tiempo, esa decoración, que contiene también motivos de la emblemática Chigi, vincularía estrechamente al papa Alejandro VII con esos tres conceptos mencionados y con los santos mártires, especialmente aquel del que tomó su nombre.<sup>145</sup> Los querubines y los serafines<sup>146</sup>, las figuras aladas presentes en las ventanas y en las proximidades del óculo respectivamente, podrían aludir, según Scott, también al Pentecostés.<sup>147</sup>

Herz, en 1989, se sumó con su artículo en las disquisiciones acerca de la cuestión decorativa de la iglesia. Su estudio, a pesar de versar ante todo sobre la espiral, dedica atención también a la planta, como ya hemos visto en el punto anterior, y a la cuestión que estamos tratando ahora. Gran parte del programa ornamental de S. Ivo lo vincula con una iconografía de la Edad de Oro del Cristianismo, es decir, con el arte paleocristiano. Las hojas de palma, las coronas, las guiraldas o los lirios son motivos que empezaron a proliferar por aquel entonces. El Agnus Dei de la entrada o el Crismón del tambor también son dos símbolos por excelencia de la época naciente del cristianismo y sus primeras fórmulas artísticas. En el caso del Crismón, haría alusión directa a la Salvación de Cristo, uno de los temas y preocupaciones más frecuentes de la incipiente cultura cristiana.<sup>148</sup>

Con todo esto, Herz cree que S. Ivo se postula como el nuevo Templo de la Sabiduría, evocando no solo a la Jerusalén Celestial y al propio Salomón, sino también una

---

<sup>142</sup> RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit., p. 228.

<sup>143</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini...* op. cit. p. 126.

<sup>144</sup> SCOTT, John B. "S. Ivo alla Sapienza... op. cit., p. 314.

<sup>145</sup> Ídem.

<sup>146</sup> El autor observa cómo la resolución a base de serafines y estrellas alrededor de la linterna se corresponde con la que encontramos en la cúpula de San Pedro, lo que le lleva a especular sobre la idea que podría haber tomado Borromini de la gran basílica papal. Ver: SCOTT, John B. "S. Ivo alla Sapienza... op. cit., p. 315.

<sup>147</sup> Ídem.

<sup>148</sup> HERZ, Alexandra. "Borromini, S. Ivo... op. Cit., p. 156.

etapa histórica fundamental, aquella en la que se establecen y se expanden las bases de la religión cristiana, cuando nace la primera iconografía cristiana, siendo clave para el posterior desarrollo de la misma. Sin embargo, la alusión al período y arte paleocristianos se ve filtrada, pues considera que, concretamente, S. Ivo se basaría en el Templo de Salomón ideado por Prudencio, un modelo que, a pesar de respetar las ideas salomónicas originales, se presenta como un producto de su época, la Edad de Oro del Cristianismo.<sup>149</sup>

Algunos años más tarde, en 1995, Leros Pittoni publicó su libro sobre Borromini, donde el lenguaje oculto de la decoración de S. Ivo tiene un papel destacado. Las tesis de Pittoni, en general, tratan de entender la iglesia bajo un prisma ocultista, y eso se ve en sus lecturas sobre el programa ornamental. Las estrellas de la cúpula se reparten en doce tramos, a lo que apunta no solo una alusión a los apóstoles, que sería más evidente, sino también a los doce signos zodiacales, lo que vincularía la iglesia con el mundo celeste. Además, cuenta un total de 111 estrellas:  $1+1+1=3$ . Ese tres tiene para él un carácter simbólico, pues representaría los diferentes niveles cósmicos: el terrestre, el atmosférico y el terrestre. Al mismo tiempo, ese tres lo entiende como signo trinitario, y también como las tres fases de la evolución mística: la purificación, la iluminación y la unión final con Dios.<sup>150</sup> De alguna manera, el autor, a partir de la decoración genera un discurso dual en el que el cosmos divino y el místico-celeste van estrechamente unidos.

En el catálogo de *Borromini e l'Universo Barocco*, del año 2000, Martin Raspe contribuye en el campo de lo simbólico. Su estudio consiste en una serie de interpretaciones simbólicas y significativas de diferentes elementos, como algunos detalles decorativos, la cúpula y la espiral. En cuanto al ámbito decorativo, tratado bajo una perspectiva más independiente, Raspe concede curiosa atención a la balaustrada ondulante que se halla en la fachada que desemboca en Piazza Sant'Eustachio (Fig.31). El singular motivo destacado por Raspe derivaría, según sus especulaciones, de Tivoli, pues autores como Philibert de l'Orne lo ilustraron así. A pesar de apelar tipológicamente a la Antigüedad, el autor cree que, al mismo tiempo, las ondulaciones harían referencia a la heráldica de Bonifacio VIII (Fig.32), el papa que fundó el *Studium Urbis* en 1303, junto a la iglesia de Sant'Eustachio, precisamente.<sup>151</sup> Se trataría de un guiño a la génesis de la institución, una voluntad por recordar a su verdadero artífice.

Por lo que respecta al exterior de la cúpula, Raspe elabora una serie de interpretaciones sobre su configuración y algunos elementos decorativos. En primera instancia, el autor repara en las almenas con bolas que rematan los contrafuertes de la cúpula. Estas constituirían un guiño a Michelangelo, pero su discurso va más allá, pues trata de establecer un vínculo con el papa Médici, Pio IV, quien fundó el complejo de la Sapienza en 1561. Si atendemos a los contrafuertes, estos dividen la bóveda en seis sectores escalonados. Contemplando el conjunto desde arriba (Fig.33), se nos presenta la cúpula con seis bolas, cada una de ellas en un extremo, lo que según el autor podría aludir al escudo Médici, ampliamente conocido.<sup>152</sup>

Un sinónimo de escudo o heráldica es estigma, palabra que a su vez deriva del latín *scutum*. La palabra *scutum* no solo tiene por significado el que se ha traído aquí, sino que

<sup>149</sup> HERZ, Alexandra. "Borromini, S. Ivo... op. Cit., p. 157.

<sup>150</sup> PITTONI, Leros. *Francesco...* op. Cit., p. 101.

<sup>151</sup> RASPE, Martin. "Borromini e la cultura antiquaria". En: BÖSEL, Richard; FROMMEL, Christoph. *Borromini e l'universo barocco*. Milano: Electa, 2000, p. 87.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 88.

además se utilizaba por aquel entonces para referirse a un techo o bóveda. Raspe, en este caso, pretende establecer un juego semántico en el que la palabra *scutum* sería aquí aplicada en un sentido dual. Este juego es el que el autor cree que Borromini puede haber llevado a cabo en S. Ivo, apelando doblemente al término *scutum*, en tanto que el estigma y la bóveda son, en este caso, el mismo elemento.<sup>153</sup>

Para el mismo catálogo, el clásico Marcello Fagiolo volvió a sumarse en los estudios sobre S. Ivo, aportando interesantes tesis. Según el autor, el simbolismo de S. Ivo reside en una dualidad sacro-conceptual, donde las mismas formas son auténticos símbolos.<sup>154</sup> Para crear un lenguaje tal, el autor, como ya apuntó años antes, insiste en que la *Iconologia* de Ripa es una fuente fundamental para entender la obra de Borromini, además de la obra de Villalpando ya propuesta por Du Prey. Sin embargo, esta vez el autor repara especial atención en un nuevo volumen, a cargo de Charles Musart, titulado *Adolescens academicus sub institutione salomonis* (1633)<sup>155</sup>, en el que Borromini tal vez se hubiera basado para crear el universo simbólico de su iglesia.

De dicho libro, Fagiolo destaca varias ilustraciones que cree guardan relación con S. Ivo. La primera de ellas, el frontispicio del volumen, muestra a un estudiante, a Salomón y las alegorías de la Virtud y la Erudición (Fig.34). La arquitectura que orquesta la escena, es leída por Fagiolo como el Templo de la Sabiduría, vinculándolo con S. Ivo por su lenguaje salomónico.<sup>156</sup> Después de hacer esta lectura de carácter general, analiza otros emblemas cuyo contenido cree que puede verse reflejado en elementos concretos de la iglesia. La segunda imagen, *Aestimatio Sapientiae*, muestra a Minerva junto al estudiante, sosteniendo unas balanzas, contando también con la presencia de un ave fénix en el extremo superior derecho (Fig.35). El fénix es, según el autor, la figura clave de este emblema, pues podría aludir a la sabiduría y al carácter eterno de la misma, dejándose ver en S. Ivo en las lenguas de fuego de la linterna y las llamas de las coronas.<sup>157</sup>

El tercer emblema del libro, *Sapientiae Amor*, también es tomado en consideración por Fagiolo (Fig.36). En él se muestra a una mujer en posesión de una cornucopia exuberante, un libro abierto y un cirio encendido. Junto a ella, el estudiante aparece ligado a una cadena que cae del cielo, además de la presencia del Espíritu Santo coronando la escena. El autor cree que Borromini podría haber tomado aquí la idea del Espíritu Santo para el interior de la linterna, como símbolo de sabiduría suprema que despertaría a su vez lecturas pentecostales. Además, la aparición nuevamente del fuego –en el cirio– haría nuevamente referencia a los motivos ígneos de S. Ivo, que ligarían perfectamente con la temática del Pentecostés presidida en lo alto por la paloma.<sup>158</sup>

Dejando estas cuestiones de lado, Fagiolo, en el mismo artículo, se embarca en otras especulaciones. Es el primero en plantearse firmemente la posible existencia de motivos y símbolos de carácter autobiográfico, es decir, que hagan referencia al propio Borromini. El autor encuentra una posible referencia en el balcón de la fachada este, mencionado anteriormente. El friso que lo recorre por debajo, acaba con una serpiente, lo que le vale a

---

<sup>153</sup> RASPE, Martin. “Borromini e la... op. Cit., p. 88.

<sup>154</sup> FAGIOLO, Marcello. “I geroglifici, gli emblemi e l’araldica: note sul ragionamento simbolico di Borromini”. En: BÖSEL, Richard; FROMMEL, Christoph. *Borromini e l’universo barocco*. Milano: Electa, 2000, p. 95-96.

<sup>155</sup> MUSART, Charles. *Adolescens academicus sub institutione salomonis*. Douai: Baltazaris Belleri, 1633.

<sup>156</sup> FAGIOLO, Marcello. “I geroglifici, gli emblemi... op. Cit., p. 99.

<sup>157</sup> Ídem.

<sup>158</sup> FAGIOLO, Marcello. “I geroglifici, gli emblemi... op. Cit, p. 99.

Fagiolo para relacionarla con el escudo de la ciudad natal de Borromini, Bissone (Fig.37). La heráldica de Bissone muestra dos dragones, entendidos también como serpientes, encontrados y con el cuerpo ondulante. A partir de aquí, podría hacer también referencia al padre de Borromini, llamado también como “il Biscione”, o incluso al mismo Borromini, puesto que al llegar a Roma era conocido como “il Bissone”.<sup>159</sup> Es una lectura tal vez un tanto forzada, pero con toda una carga documental a la espalda que podría sustentarla.

Del ciclo de conferencias celebrado el mismo año 2000 se deriva un potente artículo de Louise Rice, donde da grandes argumentos para justificar la lectura íntegra de S. Ivo como un templo pentecostal. Su teoría versa y se apoya, sobre todo, en la espiral, a partir de la cual desprende una significación general para todo el conjunto. No obstante, dedica al principio algunas consideraciones sobre la decoración que le sirven para desarrollar su tesis. El primer elemento que, según la autora, se debe tener en consideración para entender la iglesia como una alusión a la sabiduría y su consiguiente vínculo con el Pentecostés, es la paloma que en origen colgaba del interior de la linterna. A esto suma la existencia de las llamas apenas perceptibles que se graban en la bóveda de la misma.<sup>160</sup>

Para justificar el sentido pentecostal que le otorga a S. Ivo, Rice se apoya en una serie de textos y sermones que durante la época se recitaban en fechas pentecostales, llegando a circular con notable amplitud. En ellos, como asegura la autora, se hace claras referencias al fuego y a la sabiduría, dos aspectos que podemos encontrar en S. Ivo, el primero en un sentido decorativo, el segundo conceptual y simbólico.<sup>161</sup> A partir de aquí, Rice comenta exhaustivamente algunos sermones y su posible nexos con la iglesia, pero en este caso para centrarse especialmente en la espiral.

### *La espiral*

La insólita estructura espiraliforme que corona S. Ivo hace de la iglesia un conjunto absolutamente emblemático. Ante la suma de cúpulas y linternas que se levantan sobre el cielo de Roma, la particular espiral de S. Ivo se adueña de muchas miradas, sobre todo, por su singular forma. ¿Qué representa semejante estructura? Esa pregunta se la hace tanto la gente de a pie como la misma historiografía del arte. Tras años de investigación, la superestructura de la Sapienza todavía se presenta poco clara, pues admite muchas lecturas perfectamente plausibles. Muchas publicaciones dedican estudios exclusivos a la espiral, mientras que otros autores la comentan como una parte más de todo el conjunto. Este gran entramado es el que pretendemos vislumbrar con nuestra investigación.

El primer comentario sobre la espiral se lo debemos al mismo Borromini. El arquitecto, el 22 de junio de 1655, por órdenes de la Sapienza realizó un escrito en el que describía la iglesia de S. Ivo y su estado de construcción hasta el momento. La espiral, que por aquel entonces estaba recién construida, es denominada por Borromini como “corona”, además de hacer referencia a las “joyas” que la decoran. El documento forma parte del Archivio di Stato di Roma, y ha sido rescatado por Scott para su propio estudio.<sup>162</sup> Es una

<sup>159</sup> FAGIOLO, Marcello. “I geroglifici, gli emblemi... op. Cit, p. 104.

<sup>160</sup> RICE, Louise. “The Pentecostal Meaning of Borromini’s Sant’Ivo alla Sapienza”. En: FROMMEL, Christoph L.; SLADEK, Elisabeth. *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale: Roma, 13-15 gennaio 2000*. Milano: Electa, 2000, p. 259.

<sup>161</sup> Ibídem, p. 261.

<sup>162</sup> SCOTT, John B. “S. Ivo alla Sapienza... op. cit., p. 304.

fuente valiosa que deja ver, aunque no con absoluta seguridad, en qué términos consideraba el arquitecto la estructura espiraliforme.

Una de las primeras aportaciones se la debemos a François Deseine, quien en 1690 entendió la espiral como una representación del Faro de Alejandría, una de las siete maravillas del mundo.<sup>163</sup> Sin embargo, Deseine no muestra intención alguna de dar consistencia a su comentario, tan solo parece dar alguna ligera explicación al por qué de semejante estructura.

Años más tarde, en 1699, Fioravante Martinelli dedica también un comentario a la espiral. Íntimo amigo de Borromini, el escritor hace referencia a la estructura también como si se tratara de una corona. Nuevamente, extraemos la información de Scott, quien buenamente la ha rescatado para su propia investigación.<sup>164</sup>

Para las siguientes aportaciones de las que se tenga noticia, hay que esperar hasta el siglo XIX. En 1806, Cancellieri enfoca su interés, especialmente, en la corona de fuego de la espiral. Según el autor, dicha corona haría alusión a la luz, y como luz se refiere a la de la ciencia, la que ilumina a aquellos que la cultivan.<sup>165</sup> De este modo, Cancellieri da una lectura secular del motivo, pero totalmente vinculada con el lugar en el que se encuentra, la universidad de Roma. En este camino secular trazado por Cancellieri, también encontramos a Crawford, quien en 1898 dice que la espiral, enrollándose alrededor de la columna, representa “el arduo camino del aprendizaje”.<sup>166</sup>

A mediados del siglo XX, Paolo Portoghesi publicó un artículo, en 1955, donde concede espacio al carácter de la espiral. Dicha estructura, en base a su perleada decoración, la relaciona con la tiara papal, lo que ligaría con el conjunto al tratarse de un encargo de carácter pontificio.<sup>167</sup> Pocos años más tarde, en 1960, Golzio verá en la espiral de S. Ivo un signo de orientalismo notable. Su comentario es eminentemente formal, pero es un buen precedente para entender lo que otros autores comentarán después.

Para más aportaciones, habrá que esperar a que Ost inaugure en 1967 una nueva etapa, prolífica en investigaciones sobre Borromini y su obra, con motivo del tricentenario de su muerte. Ost es el primero en entender la espiral y toda la estructura de la linterna como la Torre de Babel. Se apoya en diversas ilustraciones que muestran la torre en cuestión bajo un aspecto espiraliforme, especialmente el grabado de Van Heemskerck (Fig.38), fuentes que Borromini podría haber empleado para su diseño.

Haciendo esta lectura, el autor ve una contraposición entre el significado intrínseco de la Torre de Babel y el del Pentecostés. Por ello, la espiral de S. Ivo, estando emplazada en un lugar sacro y tan destacado, podría hacer referencia, como apunta Ost, a la Torre de Anti-Babel, la antítesis de la Babel original. Esta simbolizaría la ciencia, la filosofía y la gramática, entre otras, por lo que sería un verdadero signo de la sabiduría.<sup>168</sup> Además, estableciendo una analogía con los obeliscos romanos, la coronación de la estructura con una cruz acabaría por cristianizar el conjunto.<sup>169</sup>

Portoghesi, en su monografía de Borromini, editada el 1967, vuelve de nuevo con la espiral con una aportación innovadora. Ante semejante estructura ascensional, el autor ve

---

<sup>163</sup> DESEINE, Jacques François. *Description de la Ville de Rome*. Lyon: Jean Thioly, 1690, p. 227.

<sup>164</sup> SCOTT, John B. “S. Ivo alla Sapienza... op. cit., p. 304.

<sup>165</sup> CANCELLIERI, Francesco. *Le due nuove campane di Campidoglio*. Roma: Antonio Fulgoni, 1806, p. 177.

<sup>166</sup> CRAWFORD, Francis Marion. *Ave Roma Immortalis*. London: Macmillan & Co, 1898, p. 326.

<sup>167</sup> PORTOGHESI, Paolo. “Borromini decoratore”. *Bollettino d'Arte*. Roma: Bollettino d'Arte, 1955, p. 28.

<sup>168</sup> OST, Hans. “L'iconologia di S. Ivo... op. Cit., p. 147.

<sup>169</sup> Ídem.



una clara inspiración en la naturaleza, concretamente en las caracolas, a sabiendas de que Borromini poseía más de una en su domicilio. Al mismo tiempo, esboza una significación secular para la espiral, representando el arduo ascenso del estudiante hacia la sabiduría.<sup>170</sup>

Marcello Fagiolo, para las conferencias de 1967 en Roma sobre Borromini, aportó una serie de consideraciones respecto a la espiral. Retomando de nuevo la *Iconologia* de Ripa, el autor considera que de este autor podría derivar parte del simbolismo de la estructura. En la obra de Ripa se incluye la descripción del *Intelecto* (sin imagen) con una corona de oro y una llama, representando la necesidad del saber. Fagiolo considera que Borromini tal vez partiera de dicha imagen a la hora de concebir la corona ígnea de la espiral, teniendo en cuenta que la ilustración en cuestión aludiría a un simbolismo muy apropiado para S. Ivo.<sup>171</sup> En suma, el autor cree que la espiral, junto con los escalones de la cúpula, simboliza una ascensión hacia la sabiduría divina, siempre partiendo del volumen de Ripa como la fuente visual de referencia.<sup>172</sup>

Carlo Brandi, en el mismo 1967, dejó caer sus consideraciones acerca de la aparentemente inexplicable espiral de S. Ivo. Sigue las pautas de Ost, y vincula la espiral con el mundo oriental. Por un lado, ve notables semejanzas con la antigua Torre de Babel, con una significación particular. Por otro, también evoca el aire de algunas mezquitas, como la de Samarra (Fig.39) o la de Ibn Tulum.<sup>173</sup> Por lo que respecta a este segundo caso, la relación con S. Ivo sería ante todo formal, y Borromini no tuvo acceso directo con dichas obras. Que el arquitecto pudiera haber contactado con ellas a partir de imágenes o estampas es un aspecto que aun cabría ser demostrado.

En 1974, Hauptman se embarca en el trayecto simbólico de la espiral de S. Ivo con un artículo monográfico. En primera instancia, acepta el vínculo entre la espiral de S. Ivo y la Torre de Babel. Por un lado, corrobora la similitud de la descripción que elabora Kircher de la Torre de Babel<sup>174</sup>, de la que añade una imagen con la resolución de la estructura (Fig.40). Por otro lado, también toma el grabado de Van Heemskerck, guardando grandes similitudes con la estructura en cuestión. No obstante, a pesar de las semejanzas formales que suscitan estas dos fuentes, la descripción de Kircher parece dar a la Torre de Babel un significado un tanto negativo que no acabaría de casar con S. Ivo, por lo que desestima esta teoría, trazada por Ost años antes.<sup>175</sup>

El autor cree que la verdadera fuente de inspiración para la espiral se encontraría en otra fuente visual, en alguna construcción ahora inexistente, pero conocida de alguna forma en la época de Borromini. Bajo este supuesto, Hauptman cree que la espiral de S. Ivo se correspondería con el *pharos*, es decir, el Faro de Alejandría. Su apariencia real se desconoce, pero el autor destaca un grabado de la Tour d'Ordre de Boulogne (1549), una torre que recordaría al mítico faro alejandrino, pues parece adecuarse a descripciones conservadas de dicha estructura.<sup>176</sup> Sin embargo, el modelo que el autor valora como posible para S. Ivo tomado por Borromini, es un grabado de Van Heemskerck que muestra

---

<sup>170</sup> PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini...* op. Cit., p. 157.

<sup>171</sup> FAGIOLO, Marcello. "Sant'Ivo, Domus Sapientiae". En: *Studi sul Borromini...* op. Cit., p. 156.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>173</sup> BRANDI, Carlo. *Borromini...* op. cit., p. 78.

<sup>174</sup> KIRCHER, Athanasius. *Turris Babel*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1679, p. 41.

<sup>175</sup> HAUPTMAN, William. "A new source for the spire of Borromini's S. Ivo." *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, 1974, vol. 33, p. 75-76.

<sup>176</sup> *Ídem*.

también el faro (Fig.41). Curiosamente, el faro del flamenco guarda muchas más similitudes con S. Ivo que su diseño de la Torre de Babel.<sup>177</sup>

Para dar al asunto una cobertura simbólica que ayude a sustentar el vínculo entre S. Ivo y el Faro de Alejandría, Hauptman se traslada primero a la Antigüedad Tardía, en la que la iconografía paleocristiana contemplaba el faro como un signo de luz, que guía y conduce a la salvación. La palabra *pharos*, como comenta el autor, se empleaba además como luz propiamente dicha, incluso aplicada a las iglesias. Continuando, se dirige a una obra en particular, el *Mondo Simbolico* (1653) de Picinelli, donde el autor habla del *pharos* como *lex divina*.<sup>178</sup> En este sentido, el *pharos* ya no solo haría referencia a la luz divina, sino también a su ley. Si tenemos en cuenta que S. Ivo es la capilla de la Sapienza, donde el Derecho era una de las licenciaturas fundamentales, la lectura parece sugerente. Si además sumamos que el propio San Ivo era el santo patrón de los abogados, la teoría todavía parece ser más pertinente.<sup>179</sup>

El autor, a modo de conclusión, cree que la espiral de S. Ivo puede remitir al *pharos*, no solo apelando al de Alejandría, sino al faro visto como un ente genérico, en el que la luz, entendida como sabiduría, es el verdadero eje del discurso. Esta lectura la ve perfectamente compatible con la salomónica que otros autores habían dado al conjunto. En ambos sentidos, la luz remite a una sabiduría de irrevocable carácter divino. Así, la espiral podría entenderse como el *pharos* del Templo de Salomón.<sup>180</sup>

Anthony Blunt, en 1979, también apoya la significación babélica de la espiral, trazada ya por Ost. No obstante, no se trata de una alusión a la Torre de Babel misma, sino de una reformulación de su significado, siendo S. Ivo en este caso un emblema del conocimiento. Para apoyar su postura, se sirve de nuevo del grabado de Van Heemskerck, quien presenta Babel bajo una forma espiralada.<sup>181</sup> El autor también destaca las seis antorchas a los pies de la espiral, como elementos ígneos que representan el saber mismo. Para justificarlo, Blunt toma la *Iconologia* de Ripa como la posible fuente sobre la que Borromini podría haber reparado, constatando las ideas de Fagiolo.<sup>182</sup>

En el mismo año, Wittkower señala el carácter emblemático que adquiere la espiral. A pesar de no trazar ninguna teoría —puesto que realiza más bien un análisis formal de S. Ivo— acepta la presencia de un presunto orientalismo en ella,<sup>183</sup> lo que la trasladaría al terreno de autores como Ost. A pesar de no dedicar una profunda investigación, el autor se postula de alguna forma con su comentario, luego cabe ser tenido en cuenta.

En 1982, Scott sigue la línea de las interpretaciones trazadas por Portoghesi décadas antes. El autor entiende la espiral bajo la forma de una corona/tiara papal, corroborando al propio arquitecto, a Martinelli y a Portoghesi. Como comenta Scott, era habitual en la época rematar estructuras y edificios mediante elementos semejantes a coronas, muchas veces alusivas a los papas por ser artífices de los encargos. Por lo que respecta a S. Ivo, la espiral podría tratarse de un caso similar. El autor la ve como una tiara papal,

---

<sup>177</sup> HAUPTMAN, William. "A new source... op. cit., p. 77.

<sup>178</sup> PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico*. Milano: Stampatore Archiepiscopale, 1653, p. 81.

<sup>179</sup> HAUPTMAN, William. "A new source... op. cit., p. 78.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>181</sup> BLUNT, Anthony. *Francesco Borromini*... op. cit. p. 131.

<sup>182</sup> *Ídem*.

<sup>183</sup> WITTKOWER, Rudolph. *Arte y arquitectura*... op. Cit., p. 210.

configurándose a partir de tres secciones ascensionales que se corresponderían con las tres facetas que representan las hileras de una tiara: la sacerdotal, la imperial y la real.<sup>184</sup>

Al mismo tiempo, Scott concede también una oportunidad a la teoría naturalista de Portoghesi, según la cual Borromini podría haberse inspirado en la forma de las caracolas para concebir la espiral. Destaca la existencia de la llamada *mitra papalis* (Fig.42), una caracola ampliamente conocida en la época a la que se le tenía como un emblema natural de Dios y cuya forma es espiralada.<sup>185</sup> *Mitra papalis* es en latín mitra papal, por lo que semánticamente se correspondería con la idea de la tiara, además de la correspondencia formal.

Hablando de coronas, Scott repara también en la llameante que cierra la estructura. No cree que se trate de un símbolo de Sabiduría Divina, como tal vez hayan apuntado otros anteriormente. El autor la relaciona con la *Caridad* de Ripa (Fig.43), pues se presenta con una corona de fuego. A partir de aquí, Scott establece un vínculo con San Ivo, el santo a quien fue consagrada la iglesia, pues entre otros aspectos destacó por su caridad, siendo conocido como el “Abogado de los Pobres” por ser solidario con los desfavorecidos.<sup>186</sup> Por lo tanto, la corona ígnea podría remitir a San Ivo por su faceta caritativa, siempre teniendo en cuenta a Ripa como fuente.

A colación con lo comentado, el autor destaca el fuego presente en las coronas superiores que se encuentran en el interior decorando los monti. Eso le ha servido para trazar una teoría según la cual toda la espiral sería no solo una tiara, sino una tiara en llamas, representándose sobre todo en la corona del último nivel.<sup>187</sup> Pero apoyarse en un detalle decorativo para establecer una relación de tal magnitud, a pesar de sus evidentes analogías formales e incluso significativas, conlleva riesgos.

En 1989, Alexandra Herz trata en su artículo de vincular S. Ivo con la descripción de Prudencio del Templo de la Sabiduría, tal y como se ha mencionado en otros apartados. En su intento, descarta todas las lecturas previas que se han hecho sobre la espiral: no se trata de una tiara papal, ni de una evocación a la Torre de Babel, tampoco es el Faro de Alejandría.<sup>188</sup> La espiral la relaciona también con Prudencio, pues en el texto del clásico se describe al templo en cuestión con una terminación cónica, por lo que S. Ivo podría remitir a él. En añadidura, el templo de Prudencio se presenta ricamente ornamentado con gemas, que la autora ve en la espiral.<sup>189</sup> Nuevamente, Herz da sus argumentos para relacionar estrechamente S. Ivo y su significación simbólica con el texto de Prudencio.

En 1990, Stefania Macioce dedicará un exhaustivo comentario a la espiral de S. Ivo. Su teoría, ante todo, va en la línea naturalista trazada ya por Portoghesi y por Scott después, intentando vincular la estructura espiralada con las ya mencionadas caracolas. La autora comenta que la época que vivió Borromini se vio caracterizada por un destacado auge del coleccionismo. Sin embargo, encontramos dos tipos de coleccionismo: uno de ellos, basado en la recopilación de objetos curiosos y exóticos; el otro, mucho más riguroso en un sentido

---

<sup>184</sup> SCOTT, John B. “S. Ivo alla Sapienza... op. cit., p. 306-307.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 308-309.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>188</sup> HERZ, Alexandra. “Borromini, S. Ivo... op. Cit., p. 150.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 153-154.

científico. Macioce nos trae al caso las colecciones de Borromini, destacando las de caracolas y semejantes, las que según ella podrían haber inspirado la espiral de S. Ivo.<sup>190</sup>

Uno de los grandes coleccionistas naturalistas de la Roma de la época era, al parecer, Athanasius Kircher, jesuita autor de libros que se han relacionado con Borromini para descifrar los enigmas que esconde S. Ivo. La autora no solo se contenta con aceptar un posible vínculo entre los libros de Kircher y la iglesia de Borromini, sino que cree que el arquitecto podría haber reparado en otros autores jesuitas de relieve.<sup>191</sup> Uno de ellos es Filippo Buonanni, quien en su *Ricreatione dell'occhio...*<sup>192</sup> (1681) habla de conchas y caracolas, vinculando alguna de ellas a la sabiduría, como por ejemplo la *mitra papalis*. Al mismo tiempo, según Macione, Buonanni completa su discurso con pasajes salomónicos, lo que para la autora es otro argumento más para tomar la obra del jesuita como clave para descifrar la espiral de S. Ivo. A su vez, las lecturas de Buonanni partirían de Bartoli, otro autor jesuita quien en su *Dei Simboli*<sup>193</sup> dedica interpretaciones simbólicas a las caracolas.<sup>194</sup>

Según Macioce, la espiral muestra de algún modo un claro reflejo de su contexto, dominado entre otras cosas por una cultura de afán naturalista íntimamente vinculada con el ámbito religioso, especialmente aquel de los jesuitas, quienes por entonces tenían un rol preponderante. De este modo, la autora plantea una espiral inspirada en las caracolas, tanto en su similitud formal como por la significación dada por los escritores contemporáneos a Borromini.<sup>195</sup> Al mismo tiempo, cree fundamental no disociar las caracolas del carácter generatriz que siempre han tenido. Ese rasgo lo ve esencial para vincularlo con la Torre de Babel, pues uno de sus significados está ligado con el ciclo de la vida y la muerte. Por ello, la espiral de S. Ivo puede entenderse como una generadora de sabiduría divina, fruto de la combinación de la caracola, la Torre de Babel y sus respectivos significados.<sup>196</sup>

Algunos años más tarde, en 1995, Leros Pittoni también vuelve sus ojos hacia la sinuosa espiral de Borromini. Descarta toda lectura orientalizante de la misma, así como cualquier alusión a las caracolas. Para el autor, la sección espiraliforme representa el recorrido de la mente humana, que se encamina ascensionalmente hacia Dios, el contendor del saber supremo. Los humanos, terrenos, conocemos el punto de partida del arduo camino del conocimiento, pero no su punto de llegada.<sup>197</sup>

Un año más tarde, Joseph Connors dedica a la espiral de S. Ivo un completo estudio de carácter monográfico, siendo una de las grandes aportaciones hasta la fecha. El trabajo de Connors abarca la espiral en todos los sentidos, tanto formal, como simbólico, además de lo concerniente a los diseños elaborados tanto por Borromini como por otros sujetos de la época. En el campo de lo simbólico, Connors ve la espiral como un discurso ascensional. El autor recuerda que la estructura es practicable, constando de una rampa que asciende

---

<sup>190</sup> MACIOCE, Stefania. "La chiocciola di Sant'Ivo alla Sapienza". En: ZUCCARI, Alessandro. *Innocenzo X Pamphilj: arte e potere nell'età barocca*. Roma: Logart Press, 1990, p. 76, 80.

<sup>191</sup> 77, 78.

<sup>192</sup> BUONANNI, Filippo. *Ricreatione dell'occhio e della mente*. Roma: Varese, 1681.

<sup>193</sup> BARTOLI, Daniello. *Dei Simboli*. Bologna: Gioseffa Longhi, 1677.

<sup>194</sup> MACIOCE, Stefania. "La chiocciola..." op. Cit., p. 82, 84, 86.

<sup>195</sup> Ibídem, p. 87, 89.

<sup>196</sup> Ibídem, p. 92.

<sup>197</sup> PITTONI, Leros. *Francesco...* op. Cit., p. 104.

hasta lo alto de la linterna, culminando en la corona llameante dispuesta en lo alto.<sup>198</sup> El carácter funcional de la espiral lo compagina con una posible iconología que combina lo secular con lo divino. Según Connors, la espiral representa el ascenso educativo de los alumnos de la Sapienza, especialmente el de los aspirantes al doctorado. La estructura culmina con la corona, que el autor lee como la *laurea*, la corona de laurel que se entrega al alumno graduado. No obstante, la corona ígnea haría referencia a la inspiración divina, la que ante todo facilita al estudiante la elevación cognitiva.<sup>199</sup>

La obtención de la *laurea* era el culmen de toda carrera académica, la que posibilitaba un relativo éxito en la posterior vida profesional. De algún modo, el alumno se elevaba en cuanto a estadios del conocimiento se refiere, por lo que no solo era importante para ellos, sino para la misma institución de la Sapienza, la que se había encargado de su formación. Los jesuitas eran la otra vertiente de la educación en Roma, en posesión del Collegio Romano. La lucha entre dicha orden y la Sapienza por abanderarse como la principal institución educativa de la ciudad estaba a la orden del día. Según Connors, la espiral podría representar al mismo tiempo un alzarse victorioso ante los jesuitas por parte del *Studium Urbis*.<sup>200</sup> De esta forma, no son solo los estudiantes de la Sapienza los que ascienden, sino la Sapienza misma, postulándose como el eje de la enseñanza romana.

En *Borromini e l'Universo Barocco*, del año 2000, Martin Raspe colabora con un artículo que pretende dar profundas lecturas al sentido iconológico de la iglesia de Borromini. En cuanto a la espiral se refiere, Raspe cree que Borromini habría concebido la estructura en cuestión y toda la iglesia como el *Umbilicus Urbis*. El término *umbilicus*, literalmente traducido y entendido como ombligo, deriva del griego *omphalos*. El *omphalos* era la denominación dada al punto central del mundo griego antiguo, señalado con una piedra cónica en el Oráculo de Delfos, inserto en el Santuario de Apolo. De ahí partiría la significación que podemos darle a la palabra *umbilicus* y por consiguiente a ombligo: centro. Por ende, S. Ivo se presentaría como el centro u ombligo de la ciudad, Roma.

Durante la Antigüedad empezaron a circular una serie de piedras que han sido nombradas como piedras onfálicas, por partir de la primitiva griega. Las rocas en cuestión muestran una espiral pétrea que las envuelve por todo su alrededor. Formalmente, pueden emparentarse con S. Ivo, y Borromini, de haberlas conocido, habría sido a través de un libro de Vincenzo Cartari (1556)<sup>201</sup> en el que figurarían algunas ilustraciones y explicaciones.<sup>202</sup> Por lo tanto, ser cierto, la espiral de S. Ivo apelaría nuevamente, aunque más indirectamente, al *umbilicus*.

Siguiendo con la espiral, la corona de fuego que la cierra la entiende al mismo tiempo como una laurea. Dicha laurea la vincula directamente con Apolo, protector del santuario en el que se encontraba la mítica piedra señalando el *omphalos* griego. Apolo, quien entre muchas cosas destacaba por su sabiduría, se puede ver ciertamente reflejado en los *putti* del interior, pues aparecen todos coronados y con rostros efebos, una apariencia cercana a la de la divinidad clásica. De esta forma, el autor traza un discurso partiendo nuevamente de la genealogía etimológica del *umbilicus*, para conceder a S. Ivo la

---

<sup>198</sup> CONNORS, Joseph. "Borromini's S. Ivo alla Sapienza: The Spiral". *The Burlington Magazine*. London: The Burlington Magazine Publications, vol. 138, 1996, p. 677.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 678.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 679.

<sup>201</sup> CARTARI, Vincezo. *Imagini con la spositione de i Dei degliantichi*. Venezia: Francesco Marcolini, 1556.

<sup>202</sup> RASPE, Martin. "Borromini e... op. Cit., p. 89, 90.

posibilidad de un vínculo con Apolo y, por ende, con la sabiduría, siendo la idea que con más creces puede representar la iglesia en su totalidad.<sup>203</sup>

También era conocida como *umbilicus* la vara alrededor de la cual se enrollaban los rollos de escritura, los *rotulus*. Vistos de perfil, estos rollos presentan un desarrollo espiralado. Según Raspe, la espiral de S. Ivo podría representar un *rotulus* que debe ser desenrollado para leer las escrituras que contiene su cara interna. Aquellas escrituras que se hallarían en su interior no serían otras que las sagradas, por lo que el rollo en cuestión, es decir, la espiral, sería un contenedor de la sabiduría divina expresada con sus propias palabras. A fin de corroborar un tanto su teoría, Raspe repara en el friso corrido por todo el interior de S. Ivo, en el que se vislumbra una alternancia de estrellas, coronas de roble y rollos de escritura abiertos (Fig.44).<sup>204</sup>

En conclusión, el autor elabora un complejo tejido semántico, en el que la polisemia de la palabra *umbilicus*-y sus antecedentes etimológicos- se manifiestan en muchos aspectos de S. Ivo, especialmente en la espiral que corona la iglesia. De esta forma, entendemos a S. Ivo como el *Umbilicus Urbis* y el Templo de la Sabiduría, y su espiral como un reflejo de las piedras onfálicas y los *rotulus*, siendo estas cuatro significaciones derivadas, en este caso, del término *umbilicus*.

Marcello Fagiolo, también en *Borromini e l'Universo Barocco*, aporta su grano de arena a la cuestión. Fagiolo, quien en su artículo dedica su atención a la transferencia de imágenes emblemáticas de Ripa a S. Ivo, extiende su discurso también a la espiral. En especial, cree que la descripción de la alegoría de la *Industria y la Constancia* es ciertamente aplicable como modelo para la concepción de la linterna y su espiral. En ella se nos muestra el árbol de la ciencia y la figura de un estudiante, lo que se puede interpretar como la sede de la sabiduría y el que la recibe, respectivamente. La composición es completada por un obelisco, que combinado con el simbolismo de los otros dos elementos, Fagiolo cree que podría ayudar a la configuración de la espiral de Borromini.<sup>205</sup>

Louise Rice, para el ciclo de conferencias sobre Borromini del año 2000 y la consiguiente publicación del catálogo, publica un trabajado artículo en el que da a S. Ivo una amplia lectura de índole pentecostal, apoyándose en gran medida en el significado de su espiral. Según la autora, en la Roma de la época circulaban muchos sermones y textos que se leían con motivo de la celebración del Pentecostés. Algunos de ellos, incluso, iban acompañados de ilustraciones. Rice destaca el que fue leído en la capilla palatina del Quirinale, en 1637, por Ippolito Aldobrandini. En ese texto se habla, entre tantas otras cosas, de una torre que emana lenguas de fuego, como si se tratara de la Torre de la Sabiduría.<sup>206</sup> La espiral, por lo tanto, es entendida por la autora bajo un prisma pentecostal, en tanto que se alza en los cielos para rescatar al Espíritu Santo, bajarlo a la superficie terrestre y así infundir a todos los estudiantes, al servicio de Cristo, la sabiduría y gracia divinas.<sup>207</sup>

Pero para darle tal lectura no solo repara en el texto del sermón mencionado, sino en la ilustración que lo acompaña (Fig.45). En ella, aparece María acompañada de ángeles sobre una nube, de la que llueven “lenguas” de fuego sobre una serie de figuras que se

---

<sup>203</sup> RASPE, Martin. “Borromini e... op. Cit., p. 89, 90..

<sup>204</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>205</sup> FAGIOLO, Marcello. “I geroglifici, gli emblemi... op. Cit., p. 100.

<sup>206</sup> RICE, Louise. “The Pentecostal Meaning... op. Cit., p. 262.

<sup>207</sup> Ibidem, p. 268.

encuentran tallando piezas de mármol. Al fondo, se levanta una torre de notables dimensiones, de la que solo podemos ver una de sus mitades. La torre en cuestión guarda notables paralelismos formales con S. Ivo. Para más inri, la autora, une la imagen en cuestión con una réplica de la misma, invertida, obteniendo una torre entera fruto de la unión de las dos mitades (Fig.46).<sup>208</sup> El resultado es realmente sorprendente, pues las semejanzas con la iglesia de Borromini son más que destacables.

Rice repara nuevamente en el sermón para dar cuenta de la comparación que se establece entre la Torre de Babel y la iglesia, esta última entendida en su dualidad institucional y constructiva. La confrontación de ambos elementos pretende enaltecer y elevar la iglesia, como una nueva fórmula de la Torre de Babel. Ahora es la iglesia la que encarna la verdadera sabiduría, y la que ha dotado de orden a la humanidad y al mundo, gracias a Dios. La iglesia, por lo tanto, necesita su propia torre, una construcción que refleje este gran cambio; esa torre de la iglesia, sería la que aparece en la ilustración del sermón, viéndose materializada con S. Ivo.<sup>209</sup>

Rice, en añadidura, cree que San Ivo es un santo que podría representar perfectamente el espíritu del Pentecostés. Falleció una semana después de la celebración pentecostal, el día 19 de mayo, lo que lo hacía próximo a la propia festividad. Pero a veces, en función del calendario, su día coincidía directamente con el Pentecostés. Esto ayudaría a corroborar la lectura pentecostal al conjunto, una lectura que vendría dada por elección propia de Borromini.<sup>210</sup> Según la autora, Borromini sería conocedor del sermón comentado más arriba y de muchos otros, pues eran productos ampliamente conocidos en el ambiente cultural de su época.<sup>211</sup> S. Ivo se presentaría como un templo pentecostal, el Templo de la Sabiduría, no solo por las similitudes aquí presentadas con los textos y sus imágenes, también por su consagración al santo patrón de los abogados.

John Hendrix, en su monografía sobre la simbología de la arquitectura de Borromini de 2002, presta atención al posible significado de la espiral. La teoría de los cuatro elementos que traza sobre la planimetría de S. Ivo la traslada también a la espiral, con tal de confirmar y justificar sus especulaciones. Hendrix quiere ver en la estructura espiraliforme la presencia de los cuatro elementos en diversos motivos decorativos: el fuego, en la corona; el aire en las flores y la paloma Pamphilj; el agua en las conchas y la misma corona; la tierra, en el globo metálico y la misma estructura columnaria. Todo esto, a su vez, partiría de la *Iconologia* de Ripa, como asegura el autor.<sup>212</sup>

Tomaso Montanari, en 2012, publica un interesante libro sobre el barroco donde dedica un comentario breve a S. Ivo. En cuanto a la espiral se refiere, el autor la identifica como un símbolo de descenso del Espíritu Santo, ergo, de la sabiduría.<sup>213</sup> Su mención, a pesar de ser concisa, podría sumarse a las lecturas pentecostales.

---

<sup>208</sup> RICE, Louise. "The Pentecostal Meaning... op. Cit., p. 262.

<sup>209</sup> Ibídem, p. 261, 267.

<sup>210</sup> Ibídem, p. 268.

<sup>211</sup> Ibídem, p. 261.

<sup>212</sup> HENDRIX, John. *The Relation between...* op. cit., p. 149.

<sup>213</sup> MONTANARI, Tomaso. *Il Barocco*. Torino: Einaudi, 2012, ficha 26.

## Conclusiones

Los estudios surgidos sobre Borromini hasta nuestros días son copiosos y diversos. Preocupa tanto su vida como su psicología, su bagaje cultural, su arquitectura y toda su obra. Ninguno de esos aspectos es independiente: cada uno de ellos está íntimamente relacionado con el resto, y ese entramado es el que configura la totalidad de Francesco Borromini. Evidentemente, se pueden y se deben trazar estudios particulares de carácter monográfico sobre puntos diversos, pero a pesar de la singularidad de cada uno, todos ellos guardan entre sí vínculos indisolubles.

De todo el universo borrominesco, S. Ivo y sus cuestiones simbólicas nos han mantenido ocupados a lo largo de este escrito. Hemos trazado todo un discurso que nos ha permitido comprender cuál es la situación por lo que respecta al estado de los estudios y el avance de las investigaciones relativas al tema de nuestro trabajo. El tratamiento transversal que se le ha dado al trabajo ha sido de gran utilidad para vislumbrar no solo los aspectos que nos han ocupado con especial atención, sino otros que, a modo de antesala, han ayudado a crear un marco contextual sobre el que movernos con suficiente comodidad.

El primer punto tratado versaba sobre Borromini, centrándonos principalmente en aspectos biográficos, psicológicos y aquellos que hacen referencia a su arquitectura y el lenguaje que se aplica en ella. Este apartado, que puede tener un cierto carácter introductorio, no debe ser entendido como un tema marginal o secundario. Si bien es cierto que no es este el objeto principal de estudio de nuestro trabajo, sí ha tenido un papel indispensable a la hora de ofrecer las herramientas posibles para abordar en segundo lugar el cuerpo fundamental del escrito. Gracias a este punto, no solo nos damos cuenta de quién y cómo fue Borromini, al mismo tiempo que su arquitectura, sino que además es el que posibilita entender S. Ivo como una obra que puede derivar única y exclusivamente de él. De haber entrado directamente a S. Ivo sin pasar previamente por Borromini habría originado lagunas importantes.

Podemos decir lo mismo de los dos primeros apartados del segundo bloque, que es a su vez el protagonista. Si para entender una obra de Borromini cabe entender primero a Borromini, para comprender una vertiente en particular de una de sus obras, en este caso S. Ivo, es preciso tratar otros aspectos de la misma que sean indispensables para su total aprehensión. S. Ivo se gesta en un marco contextual concreto, partiendo de unos antecedentes concretos y en contacto con personalidades concretas que han determinado su forma y significado. Obviar esto a la hora de hablar de una causa mayor, el lenguaje simbólico de la obra, habría desvinculado a la iglesia de la historia, y ambas son elementos indisociables. A su vez, el comentario formal ha jugado un rol importante aquí, ya que ha facilitado el estudio y creado un marco de referencias importantes sobre el que constantemente hemos volcado nuestra atención.

Por lo que se refiere al estado de la cuestión propiamente dicho, podemos extraer mayor número de conclusiones. Con nuestro escrito pretendíamos dar cuenta de la situación en la que se encuentra toda la amalgama de estudios realizados sobre el carácter simbólico de S. Ivo alla Sapienza. La notable suma bibliográfica que hemos aportado ha dejado ver la abundante participación por parte de la historiografía del arte en este asunto. Lo cierto es que S. Ivo, con su propia idiosincrasia, despierta un interés tan particular que da lugar a copiosas interpretaciones de índole de lo más diversa. Además, el haber dispuesto las



fuentes en un sentido cronológico ha sido clave para mostrar la evolución del estado y todas las contribuciones que se han ido haciendo con los años.

Como ya hemos señalado en el propio escrito, la fecha de 1967 es especialmente importante, pues marca el tricentenario de la muerte de Borromini, lo que ha supuesto un motivo para la crítica a la hora de embarcarse en profundos estudios sobre sus obras. S. Ivo se ha llevado una tajada importante de ello, sobre todo sus cuestiones simbólicas, siendo esa fecha un punto de partida para una carrera de aportaciones constantes. El año 2000 supone otra fecha a destacar, esta vez en celebración del cuarto centenario de la llegada de Borromini al mundo. Una nueva oleada de publicaciones dieron a luz a partir de ese momento, además de muchos descubrimientos acerca del arquitecto italiano. Es importante señalar ambas fechas puesto que es entorno a ellas que se encuentran las contribuciones más destacadas en el estudio de S. Ivo y el campo de lo simbólico. Evidentemente, más allá de esos dos momentos encontramos otras aportaciones, pero en gran medida siempre debiéndose a las tan destacadas fechas.

El trabajo nos ha permitido adentrarnos en lo más hondo de las cuestiones simbólicas de S. Ivo. Todas esas cuestiones constituyen un tejido amplio y extenso, en el que muchas partes muestran nexos de unión, pero otras son asuntos completamente independientes o incluso marginales. Muchos de los autores han dedicado estudios monográficos a cada uno de los temas que hemos establecido: la decoración, la espiral o la planta. Sin embargo, también se ha comprobado que otros tantos han realizado estudios más generales, tratando la obra como un todo, pero dedicando atención a los tres asuntos para crear un discurso homogéneo.

La división del estado de la cuestión en tres apartados ya había sido apuntada por otros autores anteriormente. El haber escogido este esquema para nuestra empresa ha facilitado la faena, pudiéndonos dedicar por separado a cada uno de los puntos, pero siempre poniéndolos en relación. Y es que, por mucho que se les dé un carácter independiente, las tres cuestiones mantienen un íntimo vínculo y buscan un mismo objetivo: dar un significado, una lectura simbólica a S. Ivo visto como un todo coherente y sin fisuras.

Las lecturas que ha suscitado la planta del edificio son diversas, algunas compatibles entre sí, otras tal vez no tanto. En primer lugar, hemos visto que ante todo, toda interpretación de la planta va asociada a una consideración tipológica particular. La tan singular planta ha sido entendida bajo muchas formas, en función de las cuales se han trazado lecturas simbólicas. Lo encontramos también al revés, casos en los que la forma de la planta se justifica a partir de un simbolismo concreto que ha sido establecido como base, tanto significativa como formal. Por lo tanto, la configuración de la planta ha sido vista bajo diversos prismas y perspectivas, a los que se han asociado unas interpretaciones u otras.

Las primeras interpretaciones de la planta son aquellas que toman la abeja Barberini como eje articulador. Mientras que parte de la crítica lo ha desestimado sistemáticamente, muchos otros autores han ahondado profundamente en el asunto. La abeja no solo haría alusión a la familia Barberini, también a la inteligencia y la sabiduría. Por lo tanto, es una lectura que con el tiempo se ha ido completando y juega en la misma liga que el resto. Las visiones salomónicas de la planta son tal vez las más frecuentes, y estas se apoyan generalmente en una visión de la misma como estrella de seis puntas o un hexágono. Al mismo tiempo, son interpretaciones que toman como punto de partida los versículos de Salomón y las siete columnas absidales del primer diseño conservado de Borromini, en el

Archivio di Stato di Roma. A partir de aquí, se traza una teoría que entiende a S. Ivo como la *Domus Sapientiae*, el Templo de la Sabiduría de Salomón.

Nos hemos encontrado también con lecturas pentecostales y trinitarias, que hacen directa referencia a la sabiduría divina propiamente dicha. Por lo general, estas interpretaciones se basan en una consideración de la planta bajo una forma triangular con exedras en sus lados, diferente a la salomónica. No obstante, la idea final de la *Domus Sapientiae* se mantendría también en estos casos. Otras vías han optado por dotar a la geometría de la planta de visiones cosmológicas y ocultistas, muchas veces también vinculadas, en última instancia, con lo divino. Además, cabría destacar aquellas que recurren a consideraciones seculares, entendiendo la planta en un sentido emblemático, correspondiéndose con símbolos relativos a ramas del conocimiento, como puede ser la ciencia.

El apartado relativo a la decoración ha resultado ser mucho más amplio de lo que podría pensarse. Mientras que algunos autores han tratado este aspecto como algo complementario o subsidiario, muchos otros le han dado entidad propia, tratándolo evidentemente como parte del conjunto y de un discurso simbólico orgánico, pero con un tratamiento independiente. La *Iconologia* de Ripa parece ser una de las fuentes más aceptadas por la historiografía. Se piensa que Borromini podría haber reparado en ella para crear gran parte del programa decorativo de la iglesia, trasladando muchos de los emblemas de Ripa, tanto gráficamente como significativamente, a la materialidad de S. Ivo. De este modo, el lenguaje decorativo guardaría un enorme simbolismo.

También las lecturas salomónicas están ampliamente presentes en la decoración. Generalmente, son un punto más para corroborar una concepción de S. Ivo como el Templo de Salomón, es decir, de la sabiduría; de ahí se deriva un discurso mucho más completo que partiría en primer lugar de la planta, como ya hemos comentado. Por otro lado, nos encontramos con estudios que vinculan la decoración directamente a la sabiduría divina, pero dentro de un contexto Neo-Testamentario. Así, hallamos habitualmente lecturas pentecostales, e incluso algunas que conciben el templo como un reflejo de la paradigmática época paleocristiana, dos vías que, de un modo u otro, remiten al carácter divino de la sabiduría. Sin embargo, también contamos con interpretaciones seculares, que por lo general tienden a dar lecturas místicas y ocultistas al conjunto.

El estudio de la espiral ha ocupado gran parte del estado de la cuestión. La diversidad de lecturas dadas por la historiografía es amplia y llena de matices, pero se pueden trazar varias líneas generales sobre las que se ha ido arrojando luz de forma progresiva. Por un lado, nos encontramos con las interpretaciones que vinculan a la espiral con el mundo oriental, especialmente con la Torre de Babel. Ese nexo se establece por lo general sobre una base de carácter formal, a la que se le adjunta todo un contenido significativo y simbólico que ayuda a justificar la relación. En ese sentido, la espiral se plantea como un reflejo de la Torre de Babel con una cobertura cristiana, pero cuyo significado que ampara a ambos mundos: la sabiduría.

Hemos encontrado también tesis que ven la espiral bajo una perspectiva naturalista que pone en relación la espiral con las caracolas. Esta lectura, tímidamente mencionada ya en el siglo XVII, concibe la espiral como una derivación formal de las conchas en cuestión. No obstante, con los años esta teoría ha sido retomada por los autores, quienes han indagado en ella con tal de ver cuál es el alcance de semejante analogía. Así, ahora esta lectura contempla toda una base simbólica, de tal modo que la espiral no solo podría derivar formalmente de las supuestas caracolas, sino que además podría aludir a la sabiduría y a un

carácter generatriz universal, dos características aparentemente relacionadas con las mencionadas caracolas.

La espiral también ha sido vista como un elemento pentecostal, como aquella que permite el descenso del Espíritu Santo y con él la sabiduría divina. Al darle este tinte, la espiral consigue que S. Ivo se postule como el Templo de la Sabiduría o la *Domus Sapientiae*. Ha sido entendida también como una tiara papal, o incluso como un ascenso a los cielos. No obstante, también se han señalado interpretaciones seculares que han visto la espiral como una manifestación de la sabiduría misma, entre otras.

Este breve y conciso resumen nos ayuda a entender que los temas sugeridos por la historiografía se vislumbran por igual tanto en la planta, como en los motivos decorativos como en la espiral. La relación entre las tres partes es tan íntima que es imposible no dar lecturas que afecten a todo el conjunto. Genéricamente, es aceptada la visión de S. Ivo como la *Domus Sapientiae*, pero a ella se llega a partir de trayectos diferenciados. Las concepciones salomónicas y pentecostales de S. Ivo constituyen la gran dualidad simbólica establecida por la crítica. Pero ya hemos señalado el amplio abanico de posibilidades que ha planteado la historiografía a lo largo de los años.

A día de hoy, todas las vías se mantienen abiertas por completo. Ninguna teoría iconológica, simbólica e interpretativa trazada hasta la fecha ha dado respuesta de un modo completamente certero y absoluto a las incertezas y particularidades que presenta S. Ivo. Si bien es cierto que muchas lecturas han sido poco seguidas o bien han caído por su propio peso con el devenir de los años, muchas otras quedan todavía presentes a día de hoy, algunas de ellas muy diferentes, pero llegando a ser compatibles entre sí. Es generalmente aceptada la idea de S. Ivo como *Domus Sapientiae* o Templo de la Sabiduría: lo cierto es que toda teoría trazada alude de un modo u otro a este supuesto. Lo que hay de diverso en el asunto son los caminos que se escogen para llegar a un mismo punto.

S. Ivo no es una obra fácil, y la suma tan grande de interpretaciones que ha suscitado lo atestigua en buena medida. El hecho de que una obra como esta dé lugar a tantas visiones y muchas de ellas perfectamente factibles hace, por un lado, que S. Ivo sea una obra única, al igual que su creador; por otro lado, que se establezca un amplio tejido semántico, en el que una amplia amalgama de significados puedan convivir entre sí, dando y no dando al mismo tiempo una respuesta a los problemas interpretativos que presenta la iglesia. Cuando una obra es capaz de suscitar tantas lecturas, y que ninguna de ellas termine por cerrar el caso, es que esa obra juega en un nivel de difícil alcance. Y si la obra es inalcanzable, la mente y la habilidad de su creador lo es todavía más. Borromini jugó, juega y seguirá jugando con el espectador y todo aquel que se plantee la posibilidad de desenmarañar qué sucede con S. Ivo.

## Bibliografía

- ARGAN, Giulio Carlo. *Borromini*. Roma: Biblioteca Moderna Mondadori, 1952.
- BALDINUCCI, Filippo. *NotiziedeiProfessori del disegno: da Cimabue in Qua: Volume Quinto*. Firenze: V. Batelli e Compagni, 1847.
- BARTOLI, Daniello. *Dei Simboli*. Bologna: Gioseffa Longhi, 1677.
- *Biblia*. Barcelona: Alpha, 1968.
- BLUNT, Anthony. *Borromini*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- BORROMINI, Francesco. *Opus Architectonicum*. Roma: Sebastianus Gianninus Editore, 1720.
- BORROMINI, Francesco. *Opus Architectonicum*. Roma: Sebastianus Gianninus Editore, 1725.
- BÖSEL, Richard; FROMMEL, Christoph. *Borromini e l'universobarocco*. Milano: Electa, 2000.
- BRANDI, Carlo. *Borromini*. Las Palmas de Gran Canaria: E.T.S.A., 1981.
- BRANDI, Cesare. *La Prima Architettura Barocca: Pietro da Cortona. Borromini. Bernini*. Bari : Laterza, 1970.
- BUONANNI, Filippo. *Ricreatione dell'occhio e della mente*. Roma: Varese, 1681.
- CANCELLIERI, Francesco. *Le due nuove campane di Campidoglio*. Roma: Antonio Fulgoni, 1806.
- CARAFA, Giuseppe. *De gymnasio romano et de eius professoribus*. Rome: Antonii Fulgoni, 1751.
- CARTARI, Vincezo. *Imagini con la spositione de i Dei degliantichi*. Venezia: Francesco Marcolini, 1556.
- CIRIELLI, Elisabetta; MARINI, Alessandra. *Il Complesso di S. Ivo alla Sapienza: forma e interpretazione. Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*. Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1983, n. 3, p. 107-117.
- CONNORS, Joseph. "Borromini's S. Ivo alla Sapienza: The Spiral". *The Burlington Magazine*. London: The Burlington Magazine Publications, 1996, vol. 138, p. 668-682.
- CONNORS, Joseph. "S. Ivo allaSapienza: the First Three Minutes". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, vol. 55, 1996, p. 38-57.
- CRAWFORD, Francis Marion. *Ave Roma Immortalis*. London: Macmillan & Co, 1989.
- DEL PRADO, Jerónimo; VILLALPANDO, Juan Bautista. *In Ezechielem explanationes et apparatus vrbis ac templi Hierosolymitani*. Roma: Aloysij Zannetti, 3 vols., 1596.
- DESEINE, François. *Description de la ville de Rome*. Lyon: Jean Thioly, 1690.
- D'ONOFRIO, Cesare. *Roma nel Seicento*. Firenze, Vallecchi, 1968.

- FAGIOLO, Marcello. "Sant'Ivo, Domus Sapientiae". En: *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967, p. 151-157.
- FAGIOLO, Marcello. "I geroglifici, gli emblemi e l'araldica: note sul ragionamento simbolico di Borromini". En: BÖSEL, Richard; FROMMEL, Christoph. *Borromini e l'universo barocco*. Milano: Electa, 2000, p. 95-104.
- FLUDD, Robert. *Microcosmi Historia*. Oppenheimij: Iohannis Theodorj de Brÿ, 1619.
- FROMMEL, Christoph L.; SLADEK, Elisabeth. *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale : Roma, 13-15 gennaio 2000*. Milano : Electa, cop. 2000.
- GOLZIO, Vincenzo. *Seicento e settecento*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1960.
- GRASSI, Liliana. *Province del Barocco e del Rococò. Lessico di architetti in Lombardia*. Milano: Ceschina, 1966.
- HATCH, John G. "The Science behind Francesco Borromini's Divine Geometry". *Visual Arts Publications*. Ontario: The University of Western Ontario, 2002, p. 126-139.
- HAUPTMAN, William. "A new source for the spire of Borromini's S. Ivo." *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, 1974, vol. 33, p. 73-79.
- HENDRIX, John. *The Relation between architectural forms and philosophical structures in the work of Francesco Borromini in Seventeenth-Century in Rome*. New York: Mellen, 2002.
- HERZ, Alexandra. "Borromini, S. Ivo and Prudentius". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, 1989, n. 2, p. 150-157.
- HIBBARD, Howard. *Carlo Maderno*. Milano: Electa, 2001.
- KEPLERI, Ioannis. *Harmonices Mundi*. Linz: Godofredi Tampachii, 1619.
- KIRCHER, Athanasius. *Obeliscus Pamphilius*. Roma: Ludovici Grignani, 1650.
- KIRCHER, Athanasius. *Oedipus Aegyptiacus*. Roma: Vitalis Mascardi, 3 Vols., 1652-54.
- KIRCHER, Athanasius. *Turris Babel*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1679.
- MACIOCE, Stefania. "La chiocciola di Sant'Ivo alla Sapienza". En: ZUCCARI, Alessandro. *Innocenzo X Pamphilj: arte e potere nell'età barocca*. Roma: Logart Press, 1990, p. 75-92.
- MARTINELLI, Fioravante. *Roma ricercata nel suo sito con tute le curiosit , che in esso si ritrovano tanto antique, come moderne: cioe'chiese, monasterj, ospedali, collegj, seminarj, tempj, teatrj, anfiteatrj, naumachie, cerchio, fori, curie, palazzi, statue, librerie, musei, pitture e sculture ed i nomi degli artefici*. Roma: presso Michel'Angelo Barbiellini al Palazzo Massimi, 1769.
- MONTANARI, Tomaso. *Il Barocco*. Torino: Einaudi, 2012.

- MONTANO, Giovanni Battista. *Li Cinque Libri d'Architettura*. Roma: Jacomo de Rossi, 1684.
- MUÑOZ, Antonio. *Francesco Borromini*. Roma: Società editrice della Biblioteca d'Arte Illustrata, 1921.
- MUSART, Charles. *Adolescens academicus sub institutione salomonis*. Douai: Baltazaris Belleri, 1633.
- ORLIN-JOHNSON, Kevin. "In Ivonem Explanationes: The Meaning and Purpose of S. Ivo alla Sapienza". *Artibus et Historiae*. Venice: Irsa, 1982, v. 3, p. 91-107.
- OST, Hans. "Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1967, v.30, p. 101-142.
- OST, Hans. "L'iconologia di S. Ivo alla Sapienza". En: *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967, p. 145-148.
- PASCOLI, Lione. *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma: Antonio de' Roffi, 1730.
- PASSERI, Giambattista. *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma. Mortali dal 1641 fino al 1673*. Roma: Gregorio Settari Librajo al Corso, 1772.
- PEROTTI, Maria Venturi. *Borromini*. Milano: Electa Editrice, 1955.
- PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico*. Milano: Stampatore Archiepiscopale, 1653.
- PITTONI, Leros. *Francesco Borromini: l'iniziato*. Roma: De Luca, 1995.
- PITTONI, Leros. *Francesco Borromini: l'architetto occulto del barocco*. Cosenza: Luigi Pellegrini, 2010.
- PORTOGHESI, Paolo. "Borromini decoratore". *Bollettino d'Arte*. Roma: Bollettino d'Arte, 1955, p. 12-38.
- PORTOGHESI, Paolo. *Disegni di Francesco Borromini*. Roma: Istituto Grafico Tiberino di Stefano, 1967.
- PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini*. Milano: Electa, 1984.
- POULSSON, P. *The Iconography of Francesco Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza in Rome* (Tesis doctoral). Oslo: University of Oslo, 1976.
- PRUDENCIO. *Obras, Vol. 2*. Madrid: Gredos, 1997.
- RANGONI, Fiorenza. *S. Ivo alla Sapienza e lo "studium urbis"*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani: Fratelli Palombi, 1990.
- RASPE, Martin. "Borromini e la cultura antiquaria". En: BÖSEL, Richard; FROMMEL, Christoph. *Borromini e l'universo barocco*. Milano: Electa, 2000, p. 285-292.
- RICE, Louise. "The Pentecostal Meaning of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza". En: FROMMEL, Christoph L.; SLADEK, Elisabeth. *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale: Roma, 13-15 gennaio 2000*. Milano: Electa, 2000, p. 259-270.

- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618.
- RIVOSECCHI, Mario. "Dinamismo ascensionale nella architettura del Borromini". En: *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967, p. 119-125.
- RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, vol. 31, 1968, p. 216-232.
- SCOTT, John B. "S. Ivo alla Sapienza and Borromini's symbolic language". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, 1982, p. 294-317.
- SEDLMAYR, Hans. *L'Architettura di Borromini*. Milano: Electa, 2002.
- SLADEK, Elisabeth. *Itinerario borrominiano*. Milano: Electa, cop. 1999.
- SMYTH-PINNEY, Julia M. "Borromini's Plans for Sant' Ivo alla Sapienza". *Journal of the Society of Architectural Historians*. San Francisco: University of California Press, 2000, vol. 59, p. 312-337.
- SPADARO, Giuseppe A. *Il "Caso" Borromini : ricostruito per identificazione*. Roma: Mediterranee, 1992.
- STALLA, Robert. "L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano". En: BÖSEL, Richard; FROMMEL, Cristoph. *Borromini e l'universo barocco*. Milano: Electa, 2000, p. 25-32.
- *Studi sul Borromini: atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca. Volume II / Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967.
- THELEN, Heinrich. *Francesco Borromini die handzeichnungen*. Graz: Akademische Druck Verlagsanstalt, 1967.
- TORELLI, Andrea. *Christiana hierarchia apum moribus adumbrata*. Bologna, 1641.
- VIRGILIUS, Publius. *Georgics*. London: The Loeb Classic Library, 1930.
- WITTKOWER, Rudolph. *Classic versus Gothic: architectural projects in Seventeenth Century Italy*. London: Thames and Hudson, 1974.
- WITTKOWER, Rudolph. *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- WITTKOWER, Rudolph. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2002.
- WOLFE, Karin. "Francesco Borromini e le committenze barberiniane". En: FROMMEL, Christoph; SLADEK, Elisabeth. *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale: Roma, 13-15 gennaio 2000*. Milano: Electa, 2000, p. 77-85.
- WÖLFFLI, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 2009.

## Anexo de ilustraciones





Fig.1. Retrato de Francesco Borromini (en: BORROMINI, Francesco. *Opus...* op. Cit., tabla 1).



Fig.2. Vista de S.Ivo tras la exedra del Palazzo della Sapienza (autor).

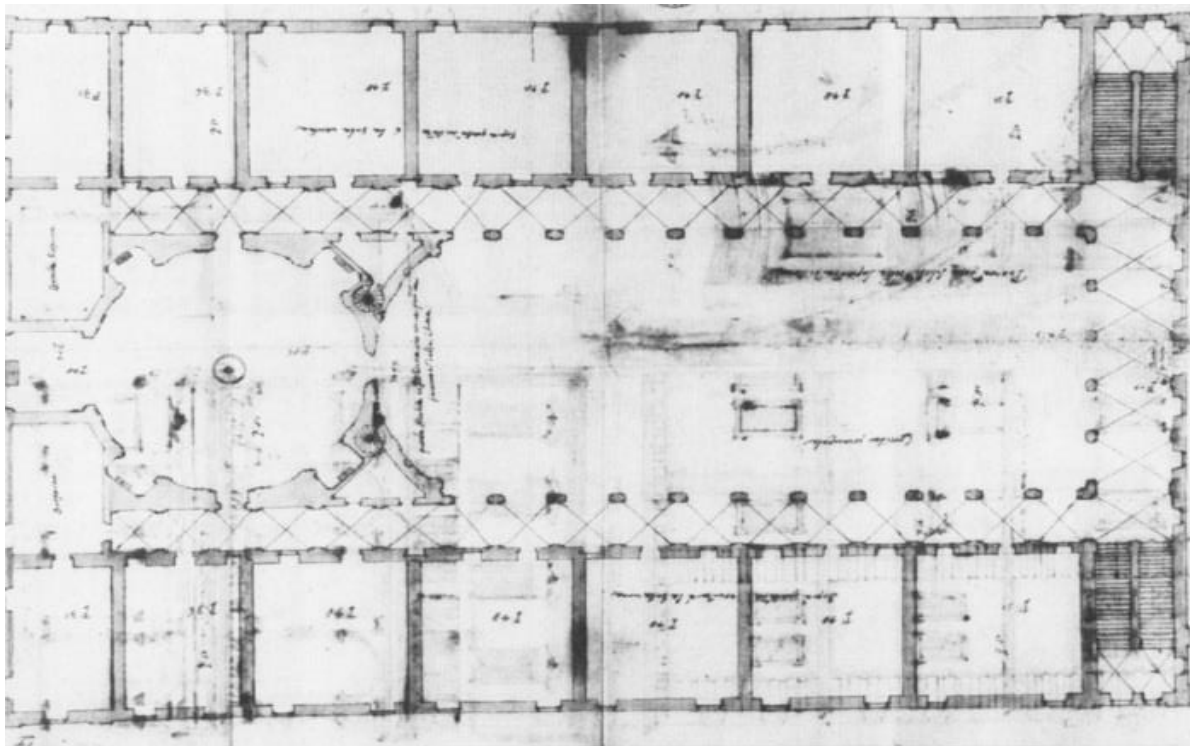


Fig.3. Diseño del Palazzo della Sapienza y capilla, de Giacomo della Porta (en: CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza... op. Cit., p. 44).

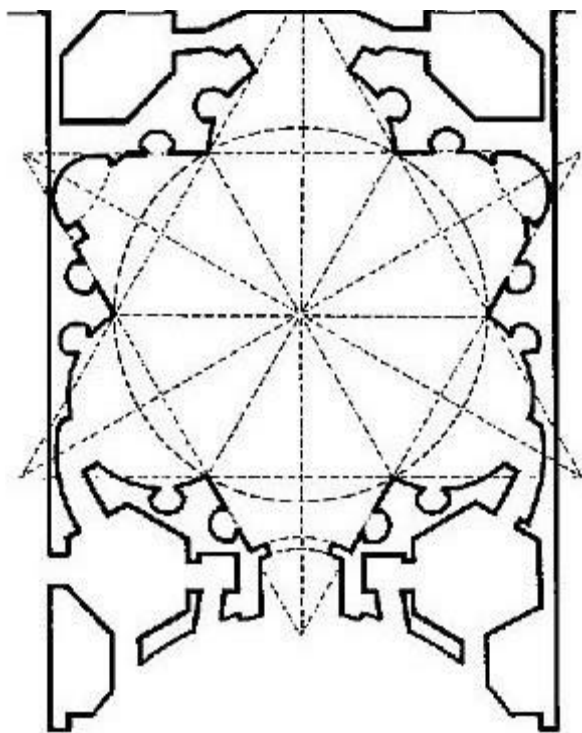


Fig.4. Planta de S. Ivo (en: <https://www.pinterest.com.mx/pin/82753711877262004/>)

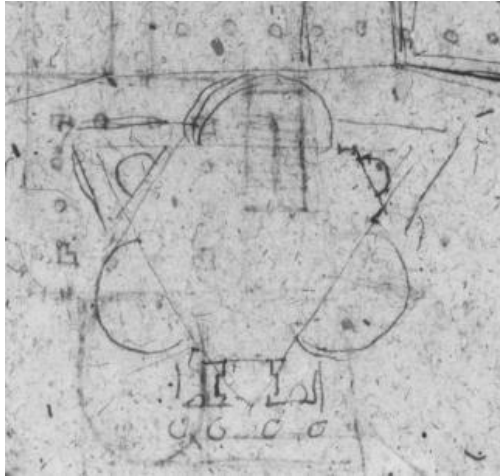


Fig.5. Boceto de iglesia triangular de Baldassare Peruzzi (en: CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza... op. Cit., p. 46).

Fig.6. Dibujo del templo de Minerva Medica, de Francesco Borromini (en: CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza... op. Cit., p. 48).

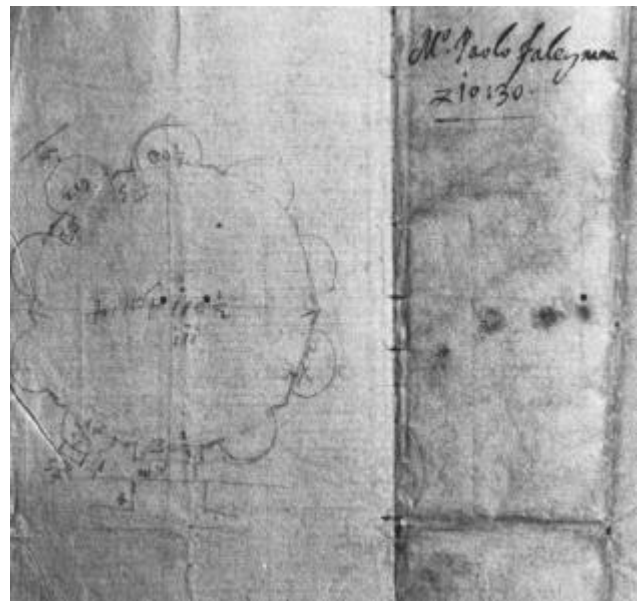
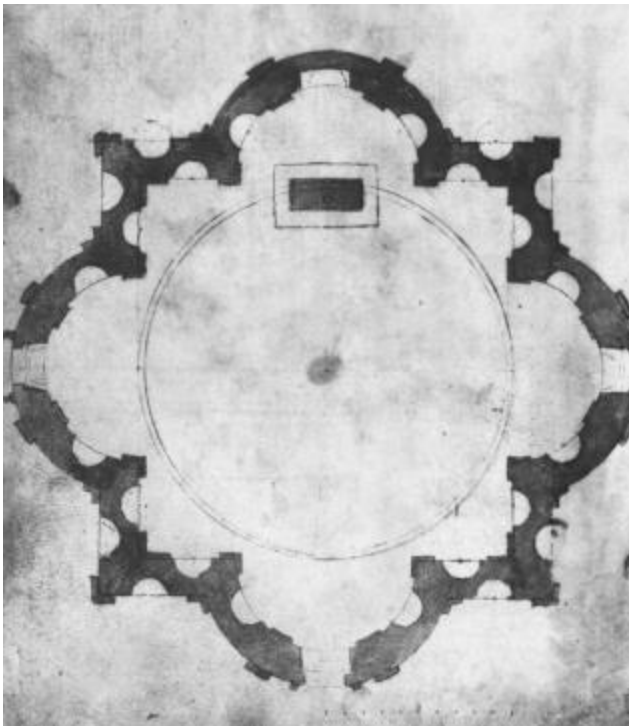


Fig.7. Diseño para iglesia de Antonio da Sangallo (en: CONNORS, Joseph. "S. Ivo alla Sapienza... op. Cit., p. 46).





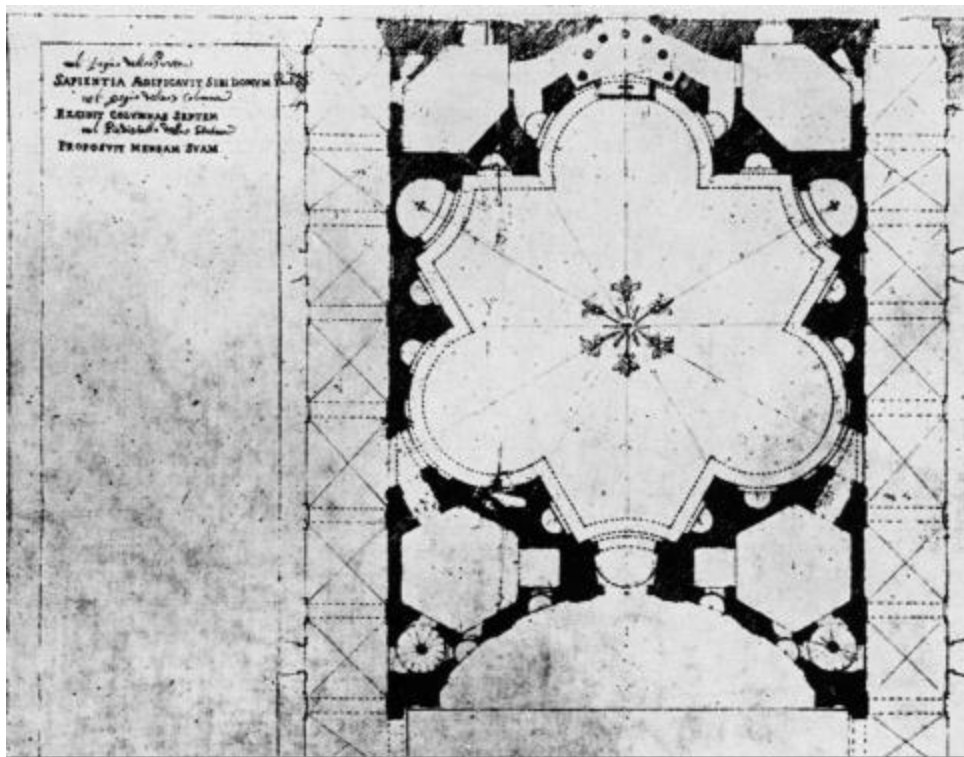


Fig.8.Primer diseño de Borromini conservado, en el Archivo di Stato di Roma (en: OST, Hans. "Borrominis römische... op. Cit., p. 101).

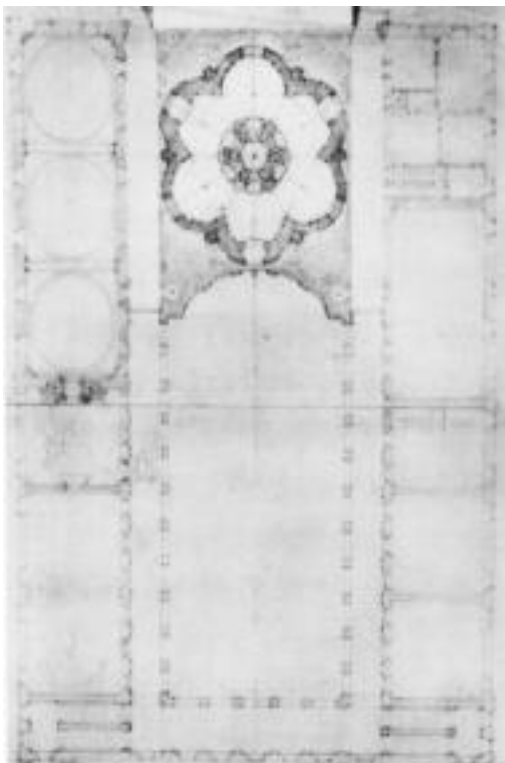


Fig.9. Diseño 500 anverso de la Albertina, de Borromini (en: SMYTH-PINNEY, Julia M. "Borromini's Plans... op. Cit., p. 123).

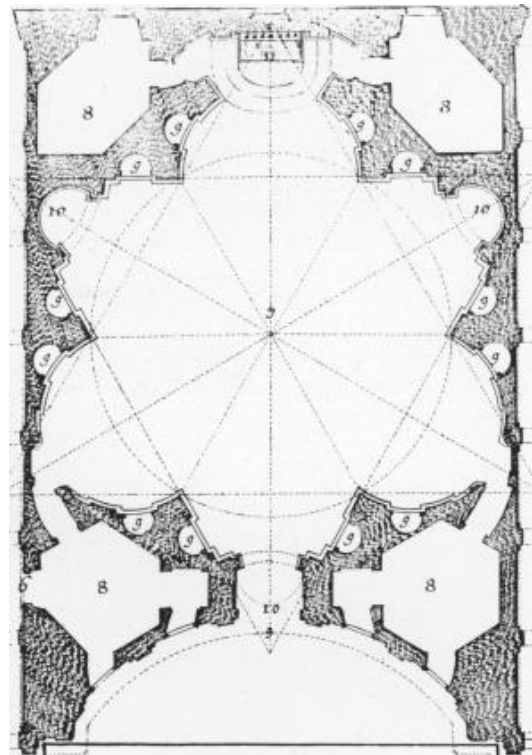


Fig.10.Planta de S. Ivo según Sebastiano Giannini (en: BORROMINI, Francesco. *Opus...* op. Cit., tabla 41).

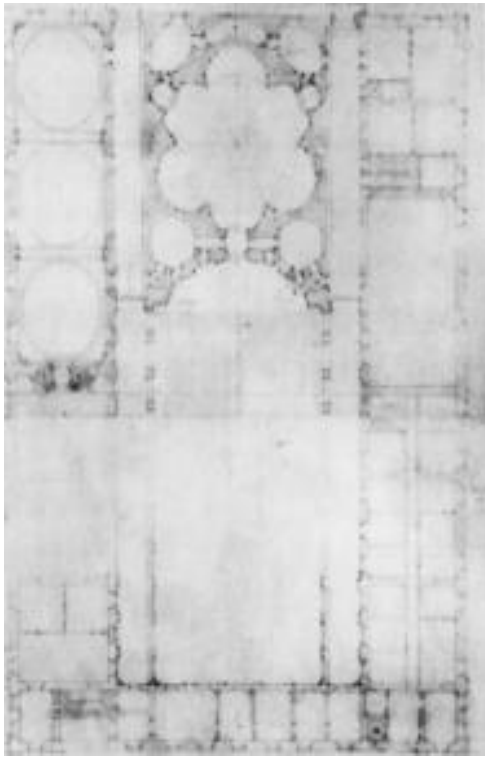


Fig.11. Diseño 500 reverso de la Albertina, de Borromini (en: SMYTH-PINNEY, Julia M. "Borromini's Plans... op. Cit., p. 123).



Fig.12. Detalle del interior de S. Ivo (Yaiza R. Córdoba).



Fig.13. Interior de San Lorenzo de Milán (Fabrizio Milanese).



Fig.14. Altar mayor de S. Ivo, presidido por la pala de Pietro da Cortona (Hen Mangoza).





Fig. 15. Interior de la cúpula de S. Ivo (Andrea Micheloni).



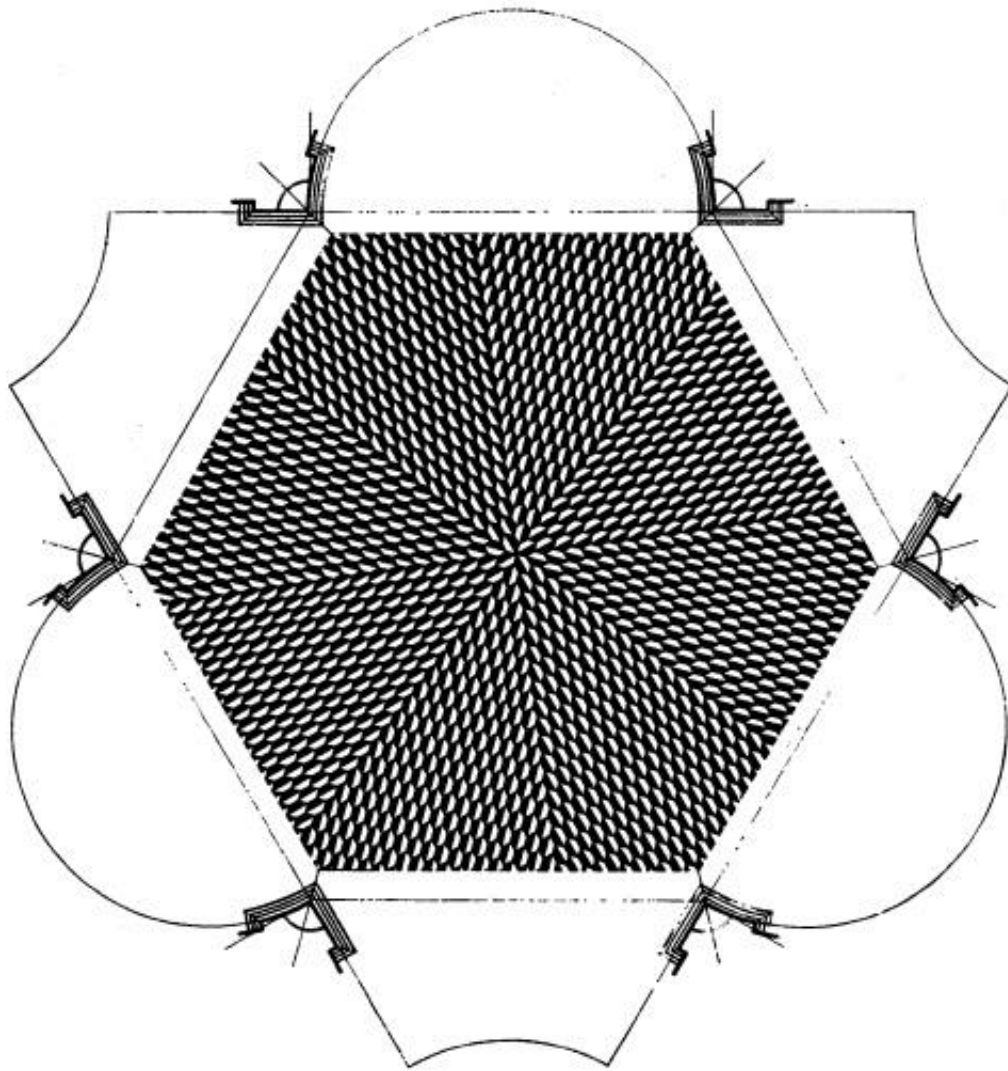


Fig.16. Planta y esquema pavimental de S. Ivo (en: RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit., p. 226.)



Fig.17. Detalle del Espíritu Santo y el Agnus Dei (Yaiza R. Códoba)



Fig.18. Detalle del crismón, en el tambor de S. Ivo (Miguel Hermoso)



Fig.19. Cúpula, linterna y espiral de S. Ivo (Yaiza R. Córdoba)

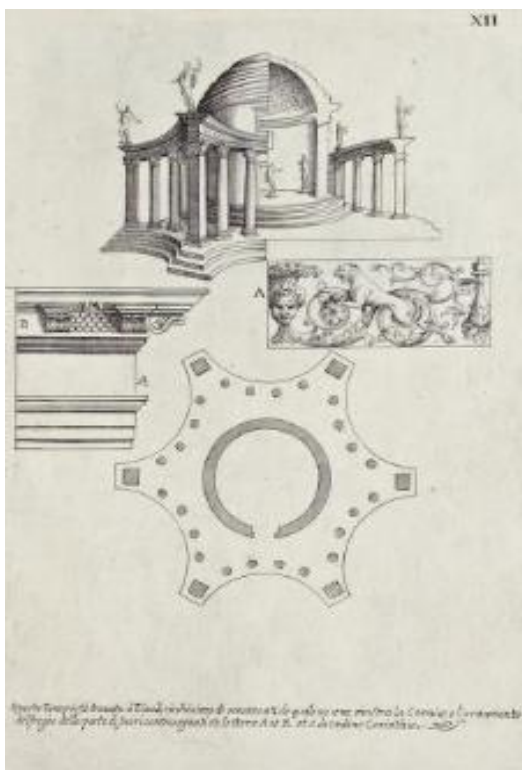


Fig.20. Templo antiguo de Tivoli, de Montano (en: MONTANO, Giovanni Battista. *Li cinque...* op. Cit., tabla 12 ).



Fig.21. *Matemática* según Cesare Ripa (en: RIPA, Cesare. *Iconologia...* op. Cit., p. 322).





Fig.22. *Ciencia* según Cesare Ripa (en: RIPA, Cesare. *Iconologia...* op. Cit., p. 462 ).



Fig.23. *Divina Sapienza*, según Cesare Ripa (en: RIPA, Cesare. *Iconologia...* op. Cit., p. 458).

Fig.24. Sello de Salomón, según Kircher (en: RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit., p. 225).

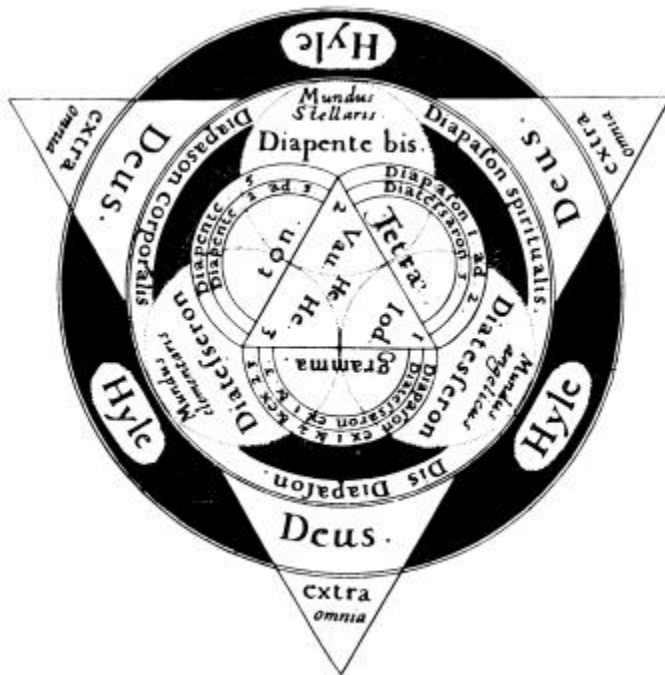


Fig.25. Símbolo salomónico, combinación del triángulo con círculos (en: ORLIN-JOHNSON, Kevin. "In Ivonem... op. Cit., p. 104).

Fig.26. Diseño de la linterna de Giannini, donde se aprecian las lenguas de fuego (BORROMINI, Francesco. *Opus...* op. Cit., tabla 32).

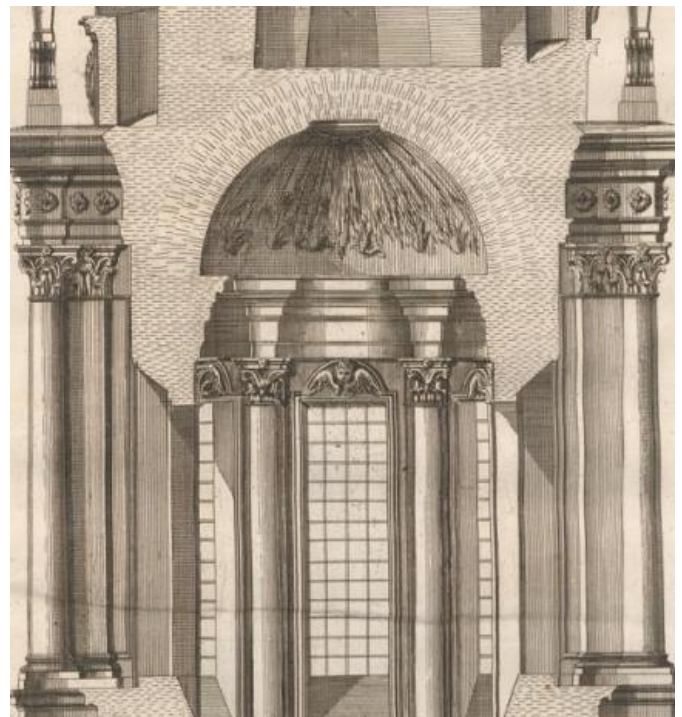




Fig.27. Detalle del balcón de la fachada este (en: [https://www.google.es/maps/@41.8981169,12.4750972,3a,75y,264.69h,129.49t/data=!3m7!1e1!3m5!1sGxm8n8D0bsU1vx\\_OFtr6aw!2e0!5s20140801T000000!7i13312!8i66569](https://www.google.es/maps/@41.8981169,12.4750972,3a,75y,264.69h,129.49t/data=!3m7!1e1!3m5!1sGxm8n8D0bsU1vx_OFtr6aw!2e0!5s20140801T000000!7i13312!8i66569)).

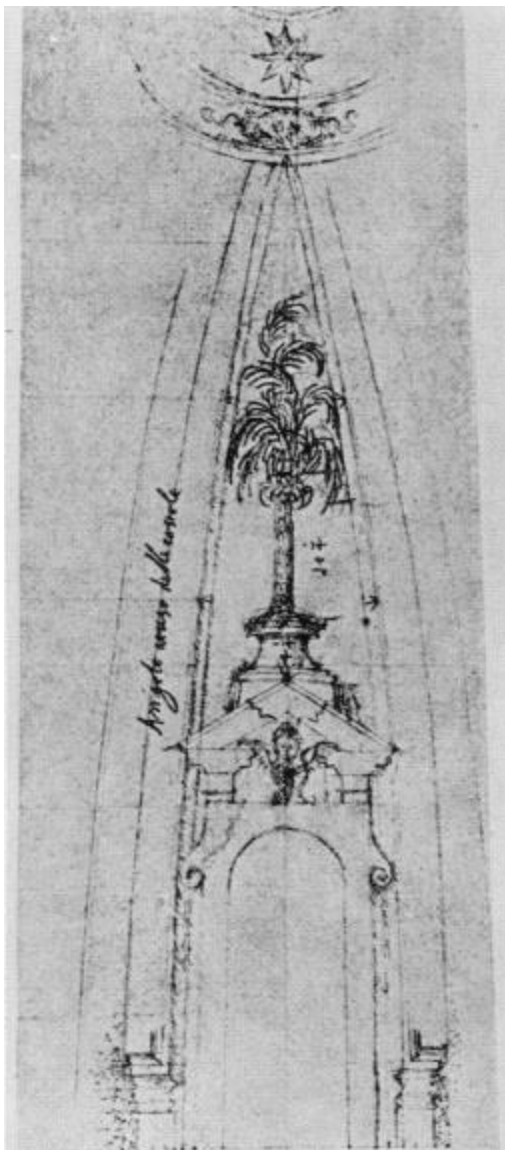


Fig.28. Diseño de Borromini para la bóveda de S. Ivo (RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre. "Solomonic Symbolism... op. Cit., p. 219).





Fig.29. Detalle de la bóveda (Yaiza R. Córdoba).



Fig.30. Detalle de los capiteles (Yaiza R. Córdoba).





Fig.31. Detalle de la balaustrada ondulante, en la fachada este (Yaiza R. Córdoba).



Fig.32. Escudo papal de Bonifacio VIII (en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/C\\_o\\_a\\_Bonifacius\\_VIII.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/C_o_a_Bonifacius_VIII.svg)).



Fig.33. S. Ivo vista desde arriba (en: <https://www.google.es/maps/place/Sant'Ivo+alla+Sapienza/@41.898161,12.4747685,101m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x132f604fc0f927cf:0xa1ca5fd2c9409143!8m2!3d41.8982097!4d12.4748135>)

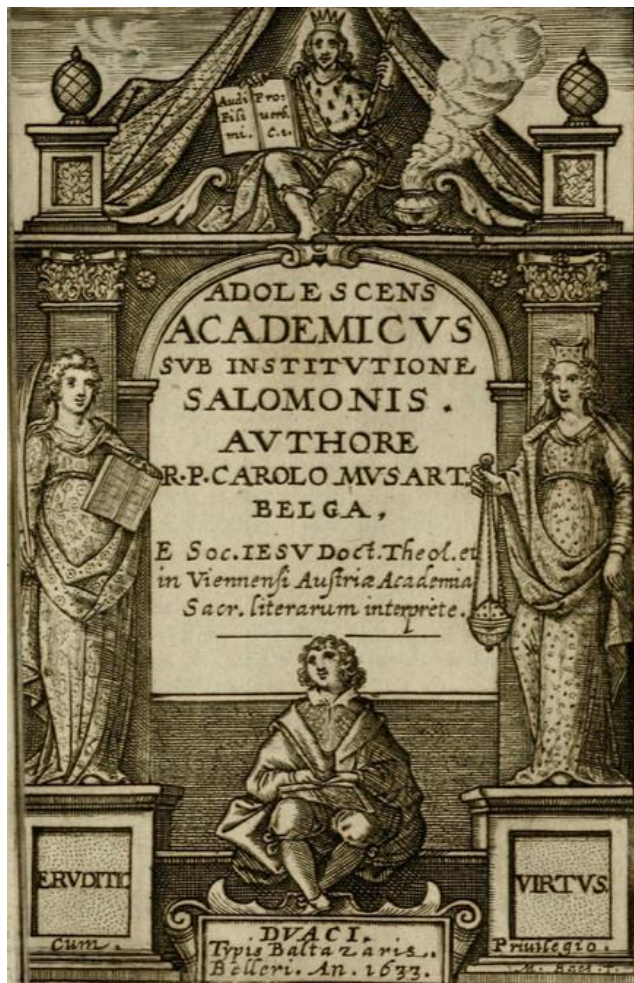


Fig.34. Frontispicio del volumen de Musart (en: MUSART, Charles. *Adolescens Academicus...* op. Cit., frontispicio).





Fig.35. *Aestimatio Sapientia*, de Musart. (en: MUSART, Charles. *Adolescens Academicus...* op. Cit., p. 2).

Fig.36. *Sapientia Amor*, de Musart (MUSART, Charles. *Adolescens Academicus...* op. Cit, p. 18).



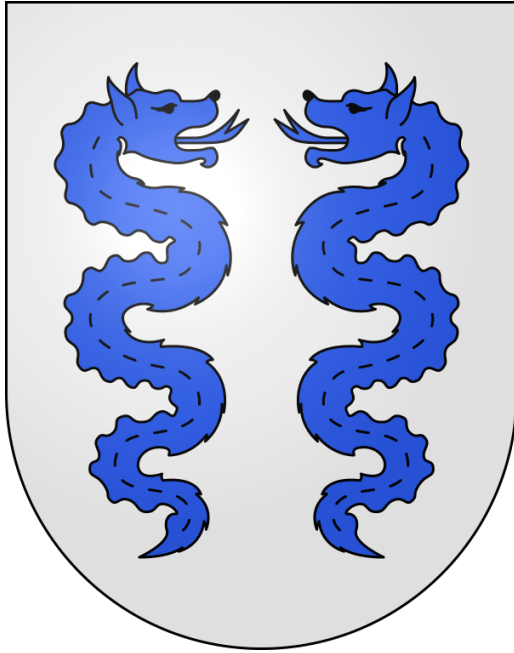


Fig.37. Escudo de Bissone (en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bissone#/media/File:Bissone-coat\\_of\\_arms.svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Bissone#/media/File:Bissone-coat_of_arms.svg)).



Fig.38. Torre de Babel, de Marteen van Heemskerck (en: OST, Hans. "Borrominis römische... op. Cit., p. 127).





Fig.39. Minarete de la mezquita de Samarra (James Gordon).

Fig.40. Torre de Babel, según Kircher (en: HAUPTMAN, William. "A new source... op. cit., p. 75).

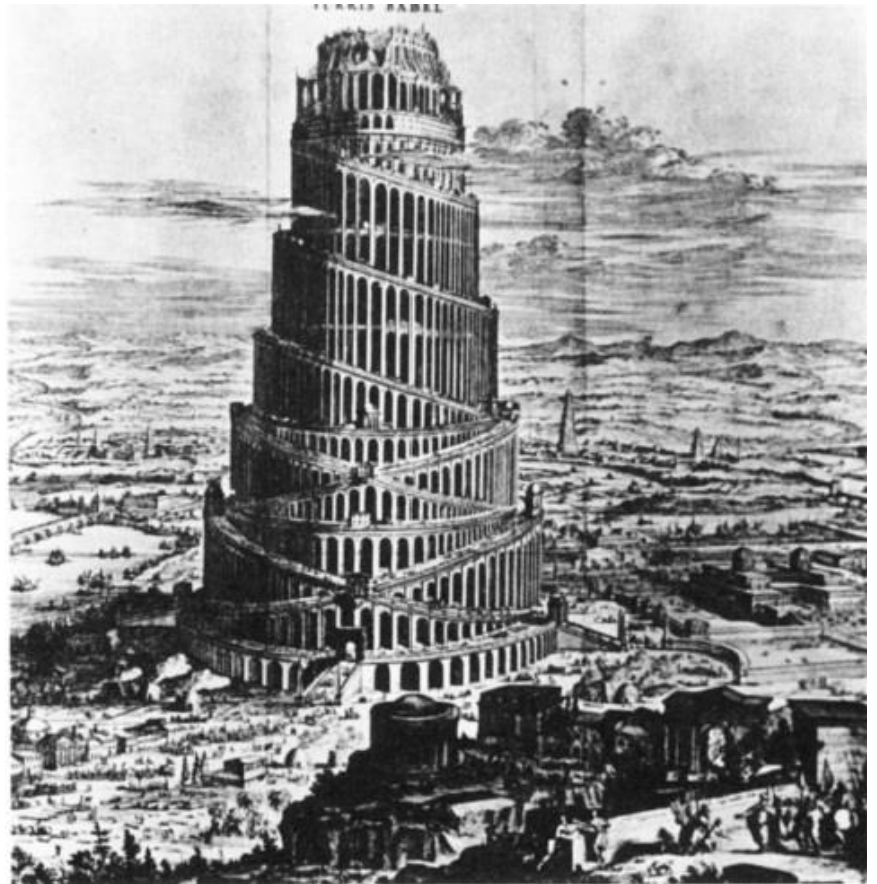




Fig.41. Pharos, de Marteen van Heemskerck (en: HAUPTMAN, William. "A new source... op. cit., p. 77).

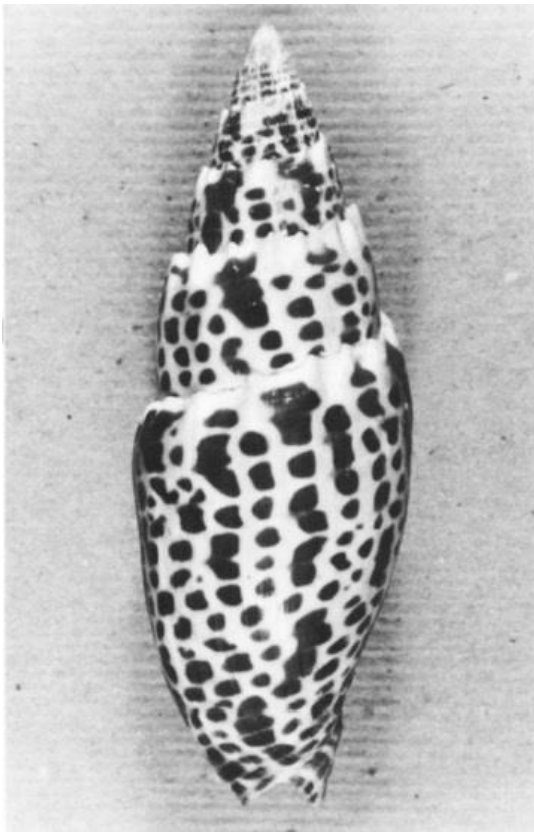


Fig.42. *Mitra Papalis* (en: SCOTT, John B. "S. Ivo alla Sapienza... op. Cit., p. 307).



Fig.43. *Caridad*, según Cesare Ripa (en: RIPA, Cesare. *Iconologia...* op. Cit., p. 75).



Fig.44. Detalle del friso interior de S. Ivo (Yaiza R. Córdoba).





Fig.45. Ilustración del sermón pentecostal de 1637, leído por Ippolito Aldobrandini (en: RICE, Louise. "The Pentecostal Meaning... op. Cit., p. 265).

Fig.46. Propuesta de Rice partiendo del grabado anterior (en: RICE, Louise. "The Pentecostal Meaning... op. Cit., p. 266).

